

Sprache und Aussage
in der Dramatik Georg Kaisers

von

KURT BEHRING

Montana-Verlag Zürich und München

1958

SPRACHE UND AUSSAGE
IN DER
DRAMATIK GEORG KAISERS

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München



vorgelegt von
Kurt Behrsing
aus München

Montana - Verlag Zürich und München
1958

Referent: Professor Dr. Hermann K u n i s c h

Tag der mündlichen Prüfung: 12.7.1957

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

	Seite
I. Einleitung	1
II. Die Phase der Jugenddramen (1905-1911)	18
1. Rektor Kleist (1905).	18
2. Der Geist der Antike (1905)	30
3. Der Präsident (1905/06)	33
4. "Die Sorina" und "Die Versuchung" (1909/10)	36
5. "Claudius" und "Friedrich und Anna" (1910/11)	38
6. Die jüdische Witwe (1908)	44
7. König Hahnrei (1910).	51
III. Die erste expressive Hauptzeit (1912-1920)	65
1. Die Bürger von Calaus (1912/13)	65
2. Die Koralle (1916/17)	76
3. Der Brand im Opernhaus (1918)	83
IV. Die zweite expressive Hauptzeit (1921-1925).	88
Gilles und Jeanne (1922)	92
V. Die Phase der Versachlichung (1926-1933)	101
1. Papiermühle (1926)	101
2. Die Lederköpfe (1927/28).	105
3. "Hellseherei" und "Oktobertag" (1928/29 und 1927)	109
4. Mississippi (1928/29)	113
VI. Die Zeit der inneren Emigration (1933-1938).	116
1. Rosamunde Floris (1936)	116
2. Napoleon in New Orleans (1937/38)	127
VII. Die Zeit der äußeren Emigration (ohne Hellenische Trilogie (1938-1942)	131
1. Der Soldat Tanaka (1939/40)	131
2. Klawitter (1939/40).	138
3. Die Spieldose (1942).	144
VIII. Die Zeit der äußeren Emigration: Die Hellenische Trilogie (1943-1944)	150
Pygmalion.	150
IX. Schlußteil: Einordnung in den Traditions- und Zeithintergrund	163
X. Bibliographie des Primär- und Sekundärwerks.	172

Digitized by the Internet Archive
in 2026

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, eine Analyse des sprachlichen und inhaltlichen Schaffens Georg Kaisers zu geben, und dieses unter dem Gesichtspunkt der Gesamtentwicklung und im Zusammenhang mit den Lebensschicksalen zu sehen.

Der Dramatiker Georg Kaiser (1878-1945) ist immer noch viel zu wenig gedeutet, sein Rang nicht endgültig geklärt, da sich die Wissenschaft ihm seit 1945 nur langsam zugewendet hat. Fritz Martini bezieht Kaiser im Kapitel "Der Expressionismus" im Sammelband "Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert" hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann, Heidelberg 1954, in die Schar der Dichter ein, deren breite Erforschung noch aussteht: "Diese Namen deuten nur auf einige Verbindungsknoten, ihre breite Erforschung steht noch aus" (S.114).

Die seltsame Gestalt des Menschen und Künstlers Georg Kaiser ist eine drängende und erregende Aufgabe der wissenschaftlichen Bemühung. Nachdem heute dank der Arbeit des Georg-Kaiser-Archivs bei der Berliner Akademie der Künste das Gesamtwerk Kaisers ermittelt und der Nachlaß eingesehen worden ist, steht Kaiser deutlicher vor uns als zu seinen Lebzeiten, da er sehr zurückgezogen lebte und nur ungern etwas über sich verlauten ließ. Sein Lebenswerk umfaßt nach den bisherigen Feststellungen 70 Dramen und stellt somit eine bedeutende Leistung dar. Die Kunst war ein Zwang für Kaiser, der ihn so beherrschte wie nichts anderes auf der Welt. Dazu treten noch einige epische Werke und rund 140 Gedichte, die er hauptsächlich im letzten Lebensjahr nach dem Abschluß seiner dramatischen Produktion geschrieben hat und die erst bei der Erforschung des Nachlasses zutage traten. Angesichts dieses Kaiserschen Gesamtwerks steht die Forschung erst in einem Anfangsstadium, wenngleich eine Anzahl wissenschaftlicher Beiträge schon vorliegt.

Wählen wir die kritische Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung zum Ausgangspunkt der Arbeit. Die ersten lite-

rarischen Auseinandersetzungen mit dem Werk Kaisers erfolgten in den 20er Jahren, als Kaisers Ruhm sich auf seinem Höhepunkt bewegte. Sie stammen von Kritikern, Feuilletonisten und Journalisten. Kennzeichnend für sie ist die Ratlosigkeit vor diesem der Welt ohne Erklärungen überlassenen Werk, das Herumtasten daran, das Suchen nach einer Einheitsformel. Diese ersten Bestimmungsversuche sind heute wertlos. Der Zeitpunkt war verfrüht, das Werk noch nicht überschaubar. Der Frankfurter Kritiker Bernhard Diebold schrieb ein Buch "Der Denkspieler Georg Kaiser" (Frankfurt/M. 1924) und schuf damit eine unselige Formel, die bis heute nicht überwunden ist. Max Freyhan fand in seinem Buch "Georg Kaisers Werk" (Berlin 1926) für Kaiser die Etikettierung "heraklitischer Dramatiker" und kreist in seinem Buch um diesen zu allgemeinen Begriff der Dynamis. Ludwig Lewin sah Kaiser auf einer Jagd nach dem Erlebnis befindlich (Ludwig Lewin: Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über Georg Kaiser. Berlin 1926). Der Beziehungspunkt in Hugo F. Koenigsgartens Buch "Georg Kaiser" Potsdam 1928 ist das expressionistische Ziel des neuen Menschen.

Alle diese Theorien sind einseitig und nicht treffend. Sie übersteigern ins Werk hineingesehene Aspekte und rühren kaum weder an die geistige Problematik noch an die künstlerische Leistung Kaisers.

1933 begann für Kaiser mit dem Verbot seiner Werke durch den NS-Staat die Zeit des inneren Exils und mit seiner Emigration in die Schweiz 1938 die des äußeren. Von da ab sank er in eine Vergessenheit, die deshalb merkwürdig ist, weil sie bis heute andauert. 12 Jahre gab es keine Kaiser-Forschung in Deutschland. Außerhalb des Reiches erschien eine Dissertation von Leroy Marion Linick: Der Subjektivismus im Werk Georg Kaisers, Zürich 1937 (1938 in Straßburg als Buch erschienen in der Sammlung Heitz). Diese Dissertation stellt einen entscheidenden Grundzug in Kaisers Leben und Schaffen heraus, verzichtet jedoch auf eine Formbetrachtung.

Nach Kriegsende und nach Kaisers Tod (4. Juni 1945) erschien die Publikation, die lange als die beste in der Kaiser-

Literatur galt, jetzt aber überholt ist: Eric A. Fivian, Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus, München 1946. Fivian ist Carl Vietor-Schüler, das bürgt für die wissenschaftliche Qualität seines Buches. Seine Darstellung ist der Auftakt für die nunmehr einsetzende wissenschaftliche Aufarbeitung des Kaiserschen Werks. Ihr Mangel ist, daß Fivian nicht das Gesamtwerk Kaisers kennt und daher auch seine Chronologie nicht. Er stellt die kühne Behauptung auf; "Eine chronologische Besprechung der Dramen Kaisers kann weder für diese Arbeit noch überhaupt in Betracht kommen" (S.10). Die namentlich bei den Frühwerken erhebliche Differenz zwischen Entstehungs- und Erscheinungsdaten ist ihm unbekannt. Kaiser hat erst nach seinen ersten großen Erfolgen mit etwa 35 Jahren (1911 "Die jüdische Witwe" als erste Buchveröffentlichung, 1914 Erscheinen der "Bürger von Calais", 1915 Aufführung der Komödie "Der Fall des Schülers Vehgesack" als erste Aufführung eines seiner Dramen, 1917 Uraufführung der "Bürger von Calais") den größten Teil seiner weniger wertigen Jugendproduktion herausgegeben, ohne in den meisten Fällen die wahre Entstehungszeit anzugeben. Zu Lebzeiten Kaisers wurde angenommen, daß er 8 Jahre lang nach seiner durch Krankheit erzwungenen Rückkehr aus Südamerika (1901) untätig gewesen sei und sich die Probleme lediglich in seinem Kopf zurechtgelegt habe, um sie dann später in einem hektischen Produktionsfieber auszugestalten. Heute wissen wir, daß er seit seinem 18. Lebensjahr produktiv tätig war. Bis 1911 hatte er bereits etwa 20 Stücke geschrieben, von denen ungefähr die Hälfte einen späteren Druck erfuhr - der letzte Druck einer Jugendproduktion war "Der Präsident" (1927).

Mit diesem Zurückgreifen auf seine Jugendperiode verwirrte Kaiser die Kritiker. Ein Rätsel für die Zeitgenossen war das rasante Tempo seiner Veröffentlichungen und das Nebeneinander hervorragender Dramen und minderwertigerer Produkte. Schon Kerr äußerte seine Verwunderung darüber in einer Rezension anlässlich der Aufführung der "Sorina" (Alfred Kerr:

Welt im Drama III, 1917). Freyhan konstruierte eine Theorie der Spannung und Entspannung im Schaffensrhythmus Kaisers.

Unzulänglich ist auch die Kenntnis Fivians vom Spätwerk Kaisers (1933-1945). In seinem Verzeichnis führt er nur fünf Spätwerke an (S.284), während es mindestens 20 sind. Von daher erweist sich Fivians Buch als überholt.

Zweitens sind Fivians Untersuchungen im Anschluß an die heute veralteten Stiltheorien der 20er Jahre in erster Linie auf die Festlegung Kaisers auf den Begriff des Expressionismus gerichtet. Dieses Fundament ist jedoch unzureichend. Fivian entfaltet reiches Material zum Hintergrund der Zeit, zur Geschichte des expressionistischen Dramas, um Kaiser in diese Bewegung einfügen zu können. Damit geht er aber an der individuellen Leistung Kaisers vorbei, hebt ihn zu wenig als selbständige Dichterpersönlichkeit ab. Die im öffentlichen Bewußtsein vorliegende Identifizierung Kaisers mit dem Expressionismus, an der die im wissenschaftlichen Bereich nicht beseitigte Verengung Kaisers auf den Expressionismus schuld ist, hat den Blick verbaut für die viel weiterreichende Bedeutung Kaisers, der ein großer dramatischer Künstler war und dessen Problematik in hohem Grade symptomatisch für die Gesamtlage des 20. Jahrhunderts ist. Ein Ziel dieser Arbeit besteht darin, Kaiser im ganzen und in seinem Verhältnis zum Expressionismus richtiger zu sehen, ihn herauszuheben aus herkömmlichen Einengungen. Indem die vorliegende Dissertation den gesamten Weg der Entwicklung Kaisers verfolgt, wird sie zeigen können, daß Kaiser verschiedene Phasen in seinem Leben durchlaufen hat und daß sich sein Formwille nur in einer Periode sehr stark mit der expressiven Sprachgestaltung verschmilzt (kurz vor der Weltkriegszeit beginnend und bis etwa 1925 reichend).

Ferner ist sich Fivian der Fragwürdigkeit des idealtypischen Begriffs "expressionistisches Drama" zu wenig bewußt. Was ist der Typus des expressionistischen Dramas? Gibt es einen solchen? Die eminent dramatischen, bühnenwirksamen Gestaltungen Kaisers stellen einen anderen Typus dar als die büh-

nenwirksamen, lyrisch bestimmten Dramen der Zeitgenossen Kaisers z.B. Reinhard J.Sorges "Der Bettler". Fivian sucht nach dem Verbindenden zwischen Kaiser und den anderen Produktionen der Zeit, das Trennende läßt er außer acht. Diese Dissertation meidet den Begriff des expressionistischen Dramas, um den Blick für die individuelle Künstlerpersönlichkeit Georg Kaisers frei zu bekommen, und sie setzt das Wort expressiv statt expressionistisch ein. Kennzeichnend für Kaisers Stil ist die Verbindung expressiver Elemente mit klassischer Formenklarheit. Diese klassische Formenklarheit im Aufbau sowie in der Kontrolle des sprachlichen Ausdrucks scheidet ihn von anderen Expressionisten und verbietet seine allzu sorglose Einreihung unter die Expressionisten. Bezeichnend für die noch immer nicht vollzogene Ablösung vom Versuch der Abstempelung Kaisers als expressionistisch ist der Sammelband "Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert", der Kaiser im Kapitel "Der Expressionismus" unterbringt, während er beispielsweise Ernst Barlach ein eigenes Kapitel zugesteht. Warum nicht auch Georg Kaiser als eigenes Kapitel betrachten? Dies setzt allerdings die Sichtung des Kaiserschen Werks voraus. Nach Fivian hat die wissenschaftliche Forschung eine Erweiterung unserer Kenntnisse über Georg Kaiser vollbracht, was eine Reihe von Dissertationen ausweist. In einer rein positiv gerichteten, aber nichtsdestoweniger wertvollen Arbeit "Georg Kaisers dramatisches Gesamtwerk", Wien 1950, gab Viktor Fürdauer zuerst eine Aufstellung über das Gesamtwerk Kaisers und seine annähernde chronologische Reihenfolge. Diese Übersicht wurde (leider noch nicht zuverlässig) ergänzt durch Hanns H.Fritze in seinem "Beitrag zur Bibliographie des Gesamtwerkes von Georg Kaiser", Anhang zur Dissertation: Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers, Freiburg 1955. Die historische Reihenfolge der Werke Kaisers steht also fest und damit ist eine wichtige Voraussetzung für das Aufzeigen einer kontinuierlichen Entwicklung geschaffen. Fürdauer und Fritze suchen auch das sekundäre Schrifttum zu erfassen, z.B. Aufsätze und Kritiken in Zeitschriften und Zei-

tungen, weil diese bei einem modernen Dichter wichtig sind. Fürdauer verdanken wir auch eine Darlegung des Gesamtablaufs des Kaiserschen Lebens, verbunden mit einer vorwiegend inhaltlichen Beschreibung der Kaiserschen Werke. Es ist jedoch evident geworden, daß die Feststellung der äußeren biographischen Fakten und Verläufe allein unbefriedigend bleibt. Die biographische Darstellung Fürdausers enthält nichts von den inneren Erlebnissen und Gedanken Kaisers, nichts von seinen Seelenstimmungen, seinen Ängsten, seinen Bedrohungen, seinen Gesichten usw. Diesen Dingen kann man sich nur über ein Eindringen in Sprache und Geist der Einzelwerke nähern.

Weitere Erhellung brachte die speziell dem Nachlaß und seiner Durchforschung gewidmete gute Schweizer Dissertation von Adolf M. Schütz: Georg Kaisers Nachlaß, Bern 1951. Aus dem gleichen Jahr stammt die Heidelberger Doktorarbeit von Wolfgang Fix: Die Ironie im Drama Georg Kaisers. Fix hat die große Bedeutung der Ironie in den Dramen Kaisers erkannt, und setzt das Wort Kaisers aus "Gilles und Jeanne" "Nichts ist so, wie es ist" über seine Arbeit. Nichts Neues tragen drei Dissertationen hinzu; die sich in ausgefahrenen Geleisen bewegen: Otto R. Urrisk, Georg Kaiser, das literarische Phänomen des Expressionismus, Wien 1948, - Gerd Neermann, Stil und Dramenform der Hauptwerke Georg Kaisers, Tübingen 1951 - Norbert Schmitt, Grundzüge der expressionistischen Dramatik in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung Georg Kaisers, München 1952. - Das Verharren in der vereinseitigten expressionistischen Kategorisierung Kaisers und die Beschränkung auf die bekannteren Hauptwerke erweitern den Rahmen der Kaiserforschung nicht.

Das Hebbel-Jahrbuch 1952 nahm einen Aufsatz von Klaus Ziegler auf, "Georg Kaiser und das neue Drama", damit Kaisers Nähe zu Hebbel andeutend. Ziegler will die Ursachen aufdecken, weshalb Kaiser heute keine Popularität mehr besitzt. Dabei stellt er eine Wendung des Zeitgeschmacks zum Realistischen hin seit 1945 fest. Zuckmayer und die realistischen Drama-

tiker Amerikas sind die Repräsentanten des neuen Dramas. Im Gegensatz zu Zuckmayer sind die Kennzeichen des Kaiserschen Stils Typisierung und Abstrahierung. Das Unenergische an Zieglers Einstellung ist, daß er die ästhetischen Maßstäbe zur Bewertung Kaisers vom Standort dieses neuen Dramas und Zeitgeschmacks bezieht und Kaiser abwertet, indem er ihn an Zuckmayer u.a.mißt. Damit ist für eine richtige Einschätzung Kaisers nichts gewonnen.

Auch die Dissertation von Werner Trautmann, Untersuchungen zu einer Stilbestimmung des dramatischen Spätwerks Georg Kaisers, München 1933, entsprach nicht den gehegten Hoffnungen. Sie ist an die These des Übergangs Kaisers vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit gebunden. Es erscheint verfrüht, den Beginn dieses Stilwandels schon gleich nach Kaisers Gefängnisaufenthalt 1920/21 anzusetzen (1922 das extrem expressive Bühnenspiel "Gilles und Jeanne!"). Außerdem sollte man vom Spätwerk erst ab 1933 sprechen, auch wenn die Dramen der Jahre 1926-33 schon in manchem auf das Spätwerk nach 1933 vorausweisen. Den Stilbegriff faßt Trautmann geisteswissenschaftlich.

Damit ist der Kreis der wichtigeren Kaiserpublikationen umschrieben. Allen ist der Mangel gemeinsam, daß sie ihre literarische Kritik zu sehr mit abstrakten Begriffen bestreiten statt konkret mit dem Text zu arbeiten.

Nach diesem Literaturbericht erscheint ein kurzer Ausblick darauf geboten, was eine neue Untersuchung der Werke Kaisers verspricht und welche methodischen Wege sie zu beschreiten hat. Es ist im ganzen erstaunlich, wie wenig die bisherigen Arbeiten zur Erklärung einzelner Stellen in den Dramen beitragen. Um so notwendiger ist es, von den geistreichen Formeln endlich zu den Tatsachen, den konkreten Tatbeständen hinzufinden. Das methodische Prinzip dieser Dissertation besteht in der Erwerbung sämtlicher Kenntnisse über Sprache und Gehalte Kaisers aus dem unmittelbaren, scharfen Lesen des Textes.

Die Belege werden nicht verstreut aufgegriffen, sondern in ihrem Zusammenhang in einem dramatischen Ganzen. Es gibt keine formale Betrachtung der Sprache, sondern nur eine an die jeweiligen Leitideen, künstlerischen und geistigen Tendenzen gebundene - daher die Titelgebung "Sprache und Aussage...". Aussage bedeutet hier das, was ausgesagt wird, während Sprache die Art und Weise meint, wie etwas ausgesagt wird. Aus diesem Grunde ist der Aufbau der Arbeit nicht durch die Unterordnung der einzelnen charakteristischen Merkmale unter gewisse Kategorien bestimmt, sondern durch die Interpretation Werk für Werk. Diese Methode schließt die Notwendigkeit eines Auswahlprinzips in sich, da nicht alle Dramen Kaisers gewürdigt werden können. Die Akzentverteilung geschieht im Hinblick auf die Herausarbeitung einer Entwicklung. Die Arbeit greift repräsentative Dramen und bezeichnende Züge einer Phase heraus und verweilt bei den dramatisch und dichterisch ergiebigsten Werken länger. Sie will nicht die Straße einiger gängiger Hauptwerke schreiten, sondern sich über die Fälle des Kaiserschen Schaffens verbreiten. Trotz einer gesicherteren Chronologie als bisher und der Möglichkeit der Textbeschaffung blieb das Fehlen einer historisch-kritischen Ausgabe ein Mangel. Eine kritische Gesamtausgabe ist jedoch erst in einiger Zeit zu erwarten, eine neue Auswahl aus Kaisers Werken ist für 1958 vorgesehen (Interimsausgabe bei Kippenheuer-Witsch Köln). Von den Dramen Kaisers waren bei Abfassung der Arbeit etwa zwei Drittel veröffentlicht, das restliche Drittel besteht aus Bühnenmanuskripten und Nachlaßmanuskripten. Die allerfrühesten Versuche Kaisers (etwa von 1895/96 bis 1904) sind nur im Nachlaß einzusehen. Die vorliegende Arbeit setzt mit dem Jahr 1905 ein, das den Beginn der Phase der Jugendwerke bezeichnet und von Kaiser selbst als Anfangsjahr seines Dramatikertums angegeben wurde. Die Tragikomödie "Rektor Kleist" ist das Werk dieses Jahres 1905. Die Bühnenmanuskripte, die vor allem die Spätwerke enthalten, waren in erster Linie im Archiv des Bühnenverlages Felix Block Erben in Berlin-Charlottenburg zugänglich. Mitt-

lerweile ist der ganze Nachlaß, der sich zunächst hauptsächlich bei der Witwe des Dichters, Frau Margarethe Kaiser, Herrsching am Ammersee, befand, auf das Georg-Kaiser-Archiv bei der Berliner Akademie der Künste übergegangen, die die Rechtsnachfolgerin der Preußischen Akademie der Wissenschaften ist, der Georg Kaiser angehörte. Dieses Archiv ist nunmehr die Zentralstelle der Kaiser-Forschung.

Es stellt sich nun die Frage, warum Kaiser besonders lohnend für eine sprachstilistische Untersuchung ist. Das hängt mit der Überwindung des Naturalismus in der deutschen Dramatik zusammen und der Freiwerdung neuer sprachschöpferischer Energien zur Zeit der Generation Kaisers. Die Idee des Naturalismus ließ eine individuelle dichterische Entfaltung in der Sprache schwer aufkommen. Der dichterische Ausdruck war an den Wirklichkeitsausdruck der Sprache gebunden, dessen Abspiegelung die Zeitforderung war. Freilich ist die Ausdrucksgewalt des Expressionismus vielfach nicht ohne die Wiederhereinnahme der Wirklichkeit durch den Naturalismus denkbar, aber die Sprache des Expressionismus ist nicht mehr die der Wirklichkeit, sondern eine Sprache, die sich nur noch um der Erreichung bestimmter künstlerischer Zwecke gerade der starken Elemente der Wirklichkeitssprache bedient z.B. zu der bei Kaiser so wichtigen Versinnlichung des Gedankens. Von der blutleeren und unechten idealisierenden Sprache beispielsweise eines Ernst von Wildenbruch, dessen Drama "Heinrich und Heinrichs Geschlecht" (1896) Kaiser in einem seiner frühesten Versuche parodiert (König Heinrich. Ein Bühnenvorgang. Geschr. 1897/98) führt jedenfalls kein Weg zu den neuen Tendenzen des Sprachwollens.

Während also der expressive Dichter seine dichterischen Kräfte freier auswirken kann, ist der naturalistische auf die Wirklichkeit verwiesen. Daher sind z.B. selbst Hauptmanns "Weber" mehr genial als Griff in die Wirklichkeit, als dramatische Bewältigung eines weitverzweigten Stoffes denn als freie und eigene Sprachschöpfung. Erst mit der Ablösung vom Naturalismus wird Hauptmanns sprachliche Leistung individu-

eller. Kaisers Anfänge stehen zwar nicht mehr im Kreis des Naturalismus, wohl aber in seinem weiteren Umkreis, da sie noch zum Teil stark dem Realistischen verhaftet sind. Die Sprache ist häufig undramatisch, da sie episch, charakterisierend, breit ist - sich also von der sprachlichen Technik der naturalistischen Zeit noch nicht genügend weit entfernt hat. Der Hauptgesichtspunkt für die Betrachtung der Frühwerke Kaisers muß darin liegen, zu veranschaulichen, wie sich schon früh aus dem Alten das Neue einer expressiven und dramatischen, typisch Kaiserschen Sprache herauschält. Der erste Höhepunkt sind, nachdem die Übergangswerke "Die jüdische Witwe" und "König Hahnrei" unmittelbar voraufgegangen waren, die "Bürger von Calais". Die Sprache hat in diesem Stadium aufgehört, etwas Beiläufiges zu sein, ein Sprachgewand, das man beliebig auswechseln kann. Ihre Originalität ist keine Manier, kein Spiel mit Worten, kein Virtuositentum, sondern Wesenseins mit dem dramatischen Gehalt. Eine Ausdrucksweise wie die Fürdauers, daß sich schon in der Frühphase Kaisers Ansätze zu einem Sprachstil zeigen, "der, von ihm gezüchtet, sich in späteren Werken immer wieder findet" (S. 20) ist unangemessen, da züchten das Moment der Künstlichkeit und Manieriertheit in sich schließt. Kaiser kann sein Wollen, seine vorherrschenden Gefühle und Gedanken nur so und nicht anders ausdrücken, die Form erwächst unmittelbar aus dem Geistigen. So ist beispielsweise die Steigerung im Satzbau ein Merkmal der expressiven Phase; Kaiser sagt selber in seinem theoretischen Aufsatz "Das Drama Platons": "... die Steigerung ist von maßlosem Schwung - ...". Die Sätze sind auf den Schluß, auf einen Zielpunkt hin gesteigert und sind häufig mit einer ungewöhnlichen Zahl von Ausrufungszeichen versehen, die zwischen eins und vier variieren, in einzelnen Fällen noch darüber hinausgehen. Sie stehen gleichsam auf dem Gipfel eines aufgetürmten Satzes. Eine Fülle von Einzelphänomenen breitet sich vor dem auf dem Wege der innertextlichen Erhellung schreitenden Betrachter aus. Er muß die Vielfalt der Mittel erfassen, die Kaiser zur Steigerung der Eindrücklichkeit der Sprache anwendet, weil er

Erschütterungen erzielen will, die in alle dringen. Erging sich der junge Kaiser noch in Breite, so sagt der reife Kaiser in den "Bürgern von Calais": "Worte - das lerntet ihr noch nie - schmälern vom Wert" (59). Die Konzentration des Sprachausdrucks hat starke Verknappungen zur Folge z.B. ein Fehlen der sprachlichen Glieder, die das Folgen und Erstehen des einen aus dem anderen bezeichnen. Andererseits vermag die Intensität des Anliegens Häufungen zu entfesseln - das ist der doppelte Aspekt der Kaiserschen Sprache. Kleinigkeiten sind oft aufschlußreich, da Kaisers Grundeinstellung zur Sprache in erster Linie aus seinen Werken abzulesen ist. Seine Vorliebe für den wirksamen Ausdruck zeigt sich z.B. im bewußten Festhalten an einer grammatisch falschen Artikelsetzung "der Fron" (in "Bürger von Calais", S.30) statt "die Fron". Manchmal setzt er statt des unbestimmten Artikels ein aussagestärkeres Pronomen z.B. in "Adrienne Ambrossat": "Nein - keiner sagt sein Wort, das tiefer dringt" (13). Die Wortwahl, die auf äußerste Versprachlichung des dramatischen Gehalts gerichtet ist, erzeugt in den "Bürgern von Calais" die Prägung "quillt eine Wahl" (33), die der ungeheuer dramatischen, die Entscheidung verlangenden Situation adäquat ist.

Ein besonderes Kapitel ist die Bildhaftigkeit der Sprache Kaisers. Im Expressionismus drängt der Bildausdruck wieder mächtig herauf, wie K.L. Schneiders Dissertation "Der bildhafte Ausdruck bei Heym, Trakl und Stadler" (Heidelberg 1954) für die Lyrik darlegt. Einige große Bereiche, denen Kaisers Bilder angehören, drängen sich bei der Lektüre sofort auf: die einen sind dem traumhaften Paradiesisch-Schönen zugewandt, die anderen, die diesen gegenüberstehen, sind Bilder der Widerwärtigkeit, Visionen der Angst und des Grauens. Häufig ragen die Bilder über die Realität hinaus ins Kosmische und offenbaren die visionäre Anlage Kaiser. Im Gegensatz zum Durchschnitt der expressionistischen Künstler verliert sich Kaiser nie uferlos ins Visionäre, sondern fängt sich durch

scharfe Begrenzung. Wie der Bau seiner Dramen, ist auch seine Sprache scharf umrissen, abgegrenzt, klar gefügt. Kaisers Sprachgestaltungen sind äußerst gegensätzlich: er gestaltet Paradiesisches und Apokalyptisches, Harmonisches und Fratzenhaftes, Zartes und Hartes, Lautes und Leises. Der Reichtum seiner Stilformen weist zurück auf den Reichtum seiner Wesensform und seines Künstlertums.

Die Frage der Bildlichkeit leitet über zu einer anderen Kernfrage des Kaiserschen Schaffens, der Versinnlichung des Gedankens, des "Denkens aus dem Blut" nach Kaisers Worten (vgl. den Aufsatz "Die Sinnlichkeit des Gedankens" von 1924). Diebolds Formel des Denkspielertums ist für Kaiser ebenso zurückzuweisen wie jede Einordnung unter ein geistiges Akrobatentum. Kaiser ist kein seelisch unbeteiligter Denkspieler, denn seine inneren Erlebnisse schwingen mit. Es geht bei Kaiser um echte Lebensprobleme, so daß hinter jedem seiner künstlerischen Mittel eine Notwendigkeit steht. Andere Deutungen gehen an dem Ernst und der Tiefe der Kaiserschen Kunst vorbei. Seine künstlerische Form ist durch ein intensives Erleben und Anschauen des Geistig-Gedanklichen gekennzeichnet. Jeder Gedanke ist mit einer intensiven sinnlichen Vergegenwärtigung verschlungen. In jedem sprachlichen Akt geht das Geheimnis des Denkens aus dem Blut ein z.B. in den "Bürgern von Calais": "Wem treibt es nicht das Blut auf - und stößt es hinter seiner Stirne?" (26). Das Physische und das Geistige erfahren eine Verknüpfung. Abstrakte Begriffe werden vergegenständlicht, veranschaulicht z.B. "Der Mut fällt von ihr (d.h. der Tat) ab und verdorrt schon am Boden." ("Bürger von Calais", 36). Ein anderes Beispiel: Zu dem in den Worten "du stiehlest mir meine Liebe" ausgedrückten Empfinden stellt er als nächstes Satzglied den ungeheuer drastischen, der gemeinen Wirklichkeit entnommenen Vergleich "du schlägst auf meinen Mund und auf meine Brust wie mit dicken Fächern!" (B.v.C. 50). Ein Satz besteht hier aus zwei sprach-

lichen Ebenen, von denen die zweite zur Steigerung der ersten dient, zur Transponierung des geistig-seelischen Vorgangs in ein Medium von stärkster sinnlicher Kraft. Diese eigentümliche Erlebnisweise Kaisers, die den Gedanken immer sinnlich erfährt, schützt ihn vor einer Abstraktheit der künstlerischen Gestaltung, die das gedankendramatische Element in ihm befürchten lassen könnte.

Diese künstlerische Schaffensweise scheint in der Zeit der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts weit verbreitet zu sein und einer Zeitlage zu entsprechen. Unabhängig von den deutschen Entwicklungen sagt z.B. auch T.S.Eliot von seinem Dichten: "it is as if the body thought" (The Athenaeum, 23. Mai 1919). Auch bei Eliot findet ein ständiges Hinüberführen von Ideen in Gefühle und Erlebnisse und umgekehrt statt, ist der Gedanke im Bild und im überraschenden Vergleich gegenwärtig.

Fruchtbarer als die Einzwängung Kaisers in das Schema des Expressionismus ist - gehaltlich gesehen - der Hinweis auf die starke existentielle Grundkomponente im Schaffen Kaisers. Das existentielle Erlebnis, das im 19. Jahrhundert heraufkommt und das das 20. Jahrhundert beherrscht, ist ein viel umfassenderes Phänomen als der Expressionismus. Es ist der Ausdruck der Gesamtkrise der modernen Welt, die sich seit dem Ende der Goethezeit und des deutschen Idealismus abzeichnet. Für Heinrich von Kleist und Friedrich Hebbel ist die Wichtigkeit des existentiellen Momentes von Clemens Lugowski und Klaus Ziegler nachgewiesen worden, für Georg Kaiser, der in der Tradition Kleists, Büchners und Hebbels steht, hofft die vorliegende Arbeit einiges sichtbar machen zu können. Auf den Ausgangspunkt der existentiellen Lage Georg Kaisers weist eine bisher unauffallen gebliebene Stelle in der "Jüdischen Witwe", die Kaisers Judith-Gestaltung ist. Diese Stelle ist sowohl für die eigene Existenzerfahrung Kaisers als auch der

Gesamtzeit auswertbar:

"Gott ist aus der Stadt gegangen und wir führen ihn nicht mehr herein. Wir haben ihn nicht mit Fasten hereingeführt - und nicht im Gebet der Gebete - und mit keinem Opfer von Wasser und Fleisch. (Besessen) Was ist das für ein Gott, den uns die Väter vererbt haben! O großer Tunichtgut, er ist aus der Stadt, er ist aus dem Feld, jetzt will ich klagen: er hört mich ja nicht" (67).

Daß hier ein verborgenes Grundgefühl greifbar wird, ist durch die Tatsache gestützt, daß im kurz vorher entstandenen "Kongreß" (1905/06), später "Der Präsident" (1927), eine weitere ähnliche Formulierung dieser Art sich findet:

"Oft fragt man sich , wo Gott eigentlich wohnt. Zu Haus ist er bestimmt meistens nicht, sonst würde er den Hexensabbat an seiner Schwelle nicht dulden" (37).

Hier bricht eine innere Nötigung des Ausdrucks im Drama durch. Aus der Klage in der "Jüdischen Witwe" schlägt die existentielle Not Kaisers und darüber hinaus des modernen Menschen auf. Die Schlußfolgerung erscheint berechtigt, daß wir es in den Formulierungen "Gott ist aus der Stadt gegangen", "Gott ist aus dem Haus" mit Weiterbildungen in Anlehnung an Nietzsches "Gott ist tot" zu tun haben, die den Nerv der Kaiserschen Grundsituation treffen. Kaiser hat sich nachweislich mit Nietzsche beschäftigt. Diese Prägungen erwachsen freilich auf einem anderen Boden als bei Nietzsche, denn in ihnen ist nichts vom Triumphierenden und Postulierenden des Nietzscheschen "Gott ist tot". Vielmehr weist uns die genaue Beachtung des gesamten Wortfeldes an dieser Stelle auf das rechte Verständnis dieser Aussagen: sie sind verzweifelte Klage eines Menschen in Verlassenheit. Dazu vgl. die Bühnenanweisung: Isaschaar (mit verlassener Stimme zu Judith), ferner vgl. Isaschaars Worte: "... jetzt will ich klagen...".

Die Klage "Gott ist aus der Stadt gegangen" behauptet nicht, daß es Gott nicht gäbe, aber Gott ist in eine unzugängliche Ferne gerückt, so daß er keine Realität mehr für Leben und Erfahrung des Menschen ist. Der Mensch ist durch eine unaufhebbare Kluft von dem in fremdes Dunkel entfernten Transzendenten getrennt. In der Verlassenheit seiner zeitlichen Existenz ist er dem Einbruch des Nichts ausgesetzt, die Kälte und Unreinheit der Wirklichkeit umgibt ihn. Von hier aus verstehen wir Kaisers lebenslanges Einsamkeitsgefühl, seine Angst und sein Suchen nach Erlösungswegen. Wenn Judith in der "Jüdischen Witwe" aus keinerlei idealen oder religiösen Motiven heraus handelt, sondern einzig ihrer geschlechtlichen Bestimmung als Weib nachstrebt, so ist das neben der Einwirkung der psychoanalytischen Zeitströmungen auch der Ausdruck eines Rettungsversuchs vor der Nichtigkeit der Existenz in der Naturbestimmung. Hebbels "Judith" mag Kaiser angeregt haben, denn in ihr heißt es schon: "Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie Etwas werden; sie kann Mutter werden" (Werke I, S.19).-

Um den einleitenden Überblick über die Entwicklung Kaisers zu vollenden, sei kurz auf seinen weiteren Weg seit dem Durchbruch zur Reife vorausgewiesen. Die Dramen in der Zeit zwischen dem heraufziehenden Weltkrieg und der erneuten Konsolidierung der gesellschaftlichen Verhältnisse um 1925 nehmen am stärksten die expressiven Sprachtendenzen auf. Ungefähr ab 1926 setzt sich eine größere Sachlichkeit in seinen Dramen durch, der expressiv-dichterische Stil erscheint herabgestimmt, die dramatischen Entgegensetzungen und Kampfstellungen sind nicht mehr von so unerhörter Schärfe wie in den vorausgegangenen Dramen. Ein neuer Ton der Sachlichkeit und Knappheit ist angeschlagen, die sprachliche Inbrunst weicht zuchtvolleren Schöpfungen. Auf der Höhe seines Schaffens sind manche Kaisersche Dramen zweifellos "überdichtet", was dem Willen zur Expression zuzuschreiben ist. Nie sind jedoch Kaisers Dramen auf eine einzige begrenzte Stilform einzuen-

gen, da alle früheren Errungenschaften auch in allen späteren Werken anzutreffen sind. An expressiven Einschlägen und Einsparungen fehlt es bis zu den letzten Dramen hin nicht.

Mit dem Übergang zu den nach 1933 in der inneren und äußeren Emigration geschaffenen Werken begeben wir uns auf noch wenig betretenen Boden. Dieses Schaffen ist bisher nicht in das Bewußtsein des deutschen Volkes eingegangen und auch kaum in das der neueren Literaturwissenschaft. Selbst Fritz Martini sagt im Band "Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert" nur wenig über die Spätzeit Kaisers: "Das Spätwerk Kaisers in der Emigration zeigt überraschende Wendungen: zum antikisierenden Versdrama, zu Lyrik und Prosa und zu einer nun ins Positive zielenden religiösen Thematik. Sie führte über den Expressionismus hinaus." (S.131). Die Beschäftigung mit dem Spätwerk war freilich erschwert, weil es fast nur in Form von Bühnenmanuskripten vorlag.

Die Zeit nach dem Verbot der Kaiserschen Werke 1933 zerfällt in zwei Abschnitte: im ersten (1933-38) verbleibt er noch in Berlin-Grünheide, wo er seit der Entlassung aus dem Gefängnis 1921 in Zurückgezogenheit lebte, der zweite führte ihn in die Schweiz (1938-45). Ein Thema, das diese Dramen in besonderem Maße ergreifen, ist Stärke und Tiefe der Liebesbindung. Die Natur dringt in größerem Umfang als früher in die Werke ein, da ihn in Grünheide und in der Schweiz das Sein der Natur umgab. Ein neues Bewußtsein der Sendung der Kunst und seines eigenen Künstlertums erfüllt ihn. Die subjektiv-bekennnishaften Züge treten stärker hervor. Verschiedene der Spätwerke Kaisers stellen bedeutende Schöpfungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar, ebenbürtig den Leistungen des späteren Hauptmann. 1943/44 erreicht Kaiser den Höhepunkt seines dichterisch-dramatischen Wirkens in den drei Griechischen Dramen. Kein Werk ist künstlerisch so voll-

det und für das persönliche Künstlertum Kaisers so aufschlußreich wie "Pygmalion", das eine Art dramatischen Selbstbildnisses des Dichters Georg Kaiser ist. In den Werken der Spätzeit tritt uns ein gewandelter Kaiser entgegen, wenngleich Einheit und Kontinuität seiner künstlerischen Gesamtexistenz gewahrt bleiben. Er sagt selber: "Die Gebirgspässe, die ich überschritten habe, finde ich nicht wieder. Darüber fiel der Schnee meiner neuen Erkenntnisse." (In Cäsar von Arxs Nachwort zu den "Griechischen Dramen" mitgeteilt auf S.380/81). Diese bestehen in einem neuen Umfassen und Umfängen des Lebens und der Wirklichkeit nach 1933 und in einem Aussöhnungsversuch mit dem Göttlichen ab 1943, woran der Freund seiner letzten Jahre, der christlich-schweizerische Dramatiker Cäsar von Arx sowie die liebliche schweizerische Landschaft um Ascona einen Anteil hatten. Die Frage ist allerdings, ob es sich um eine wirkliche Aussöhnung handelt, da doch immer wieder, trotz der neuen Ahnung des Göttlichen, die Bedrohung durch das Nichts, die extreme Verzweiflung aufbricht. Die Sprache nimmt diese wechselnden Zustände auf und ist ein Abbild der Problematik. Der Blankvers dieser Griechischen Dramen hat zwar im ganzen eine harmonisierende, ausgleichende, beruhigende Wirkung, ist aber doch so modulationsfähig, daß er die nie völlig zum Abklingen kommenden inneren Erregungen Kaisers zum Ausdruck bringt. "Griechisch" im Sinne der Klassik sind diese Dramen nicht, genauso wenig wie die Atridentetralogie Hauptmanns, denn dazu ist Kaisers Erleben der Wirklichkeit, des Höllischen, der Angst und der Gefährdung in ihr zu mächtig. Das Neue aber ist die von dem Meister der prägnanten Formulierung in einen lapidaren Satz gefaßte Erkenntnis: "Über Menschenmacht des Gottes Stütze" (Pygmalion, S.18).

DIE PHASE DER JUGENDDRAMEN (1905-1911)

Rektor Kleist (1905)

"Rektor Kleist" ist eine Tragikomödie in 4 Akten, geschrieben 1905 in Magdeburg, aber erst 1918 erschienen. Es ist das erste Werk, zu dem Kaiser sich auch später noch bekannte und das er selber als seinen Anfang betrachtete. Dazu vgl. Kaisers "Biographische Notiz" in "Das literarische Echo" Berlin 20.Jg.1917/18 H.6: "Fünfundzwanzigjährig das erste Werk - eine Tragödie von Krankheit und Verlangen: Rektor Kleist." Fünfundzwanzigjährig ist eine abgerundete, nur ungefähre Angabe Kaisers, die Erstausgabe von 1918 vermerkt präziser: "1905 in Magdeburg geschrieben." Trotz mancher Anfängerschwächen gehören eine Reihe von Erscheinungen in diesem Drama schon zur Eigenart Kaisers und legitimieren sein dramatisches Talent.

Zunächst ist zu Kaisers Komödienauffassung zu sagen, daß das wichtigste Kennzeichen ihr Hinabreichen in tragische Dimensionen ist. Damit reiht sie sich in die Tradition der deutschen Komödie ein. Die deutsche Komödie ist seit jeher durch die Nähe von Tragik und Komik gekennzeichnet, die deutsche Komödientheorie weist auf die Notwendigkeit des tragischen Zuschusses zur Komödie hin, um den Abfall in die Posse zu verhindern - ja sie sieht das Tragische als ein ästhetisches Kriterium der Komödie an. Kaiser berührt sich darin mit Kleist und Hebbel. Er kommt einem tiefen Bedürfnis der Zeit entgegen, indem er auch in der Komödie seiner im Grunde tragischen Natur folgt. Die Form der Tragikomödie ist Kaisers Wesensform am angemessensten, und fast alle seine Komödien sind Tragikomödien, auch wenn sie nicht als solche bezeichnet werden.

Die Frage, die wir an dies Erstlingswerk zu richten haben, lautet: Besitzt es eine dramatische Idee? Diese Frage führt zur Feststellung, um was für geistige Zusammenhänge es sich

in diesem Drama handelt. Es geht um den Dualismus von Geist und Leben - zwei im Drama selbst liegende Leitbegriffe, man denke z.B. nur an Kleists große Klage um die Tödlichkeit des Geistes. der ihn vom Leben abzieht (4.Akt) - oder anders gewendet um den Dualismus von "Krankheit und Verlangen". Dieser dramatische Kern erfährt seine "Figurisation" (nach dem Ausdruck Kaisers aus dem Aufsatz "Vision und Figur", 1918, nachgedr. bei A.Soergel "Im Banne des Expressionismus", Leipzig 1927, S.664) in erster Linie in den beiden Gestalten des Schulrektors Kleist und des Turnlehrers Kornmüller, die verkörperte Gegensätze sind - der eine lebensschwach, geistbehaftet, krank - der andere lebensstark, auf seinen Körper pochend. gesundheitsbewußt. Die Konzipierung einer dramatischen Konfrontierung ist Kaiser gelungen.

Kaiser erliegt nicht der Gefahr wie junge Dramatiker oft, daß sie in der Ausformung ihrer dramatischen Idee nicht über das rein Dialektische, die Diskussion, das Gespräch hinauskommen. Gerade Dramatikern, die stärker vom Geiste herkommen, als von der Anschauung, vermag dies Steckenbleiben zu widerfahren. Dialektik als sich vollziehender geistiger Kampf schließt zwar ein dramatisches Moment in sich, konstituiert aber noch nicht ein wirkliches Drama. Kaiser war schon früh von den platonischen Dialogen und ihrer Dialektik fasziniert. In "Das Drama Platons" von 1917 (nachgedr. bei A.Soergel, op.cit. S.684) äußerte er: "Das Drama Platons legt Zeugnis ab. Es ist über allen Dramen." Trotzdem hat Kaiser nie ein platonisches Drama geschrieben, weil er wußte, daß die Dialoge Platons über dialektische Dramatik nicht hinausführen zu vollem Drama. Das Dialektische macht nur eine Seite des Kaiserschen Dramas aus. Es gibt bereits im "Rektor Kleist" gute ansatzhafte dialektisch-dramatische Stellen.

Zum Dialektischen tritt das Mimetische im Drama (Mimesis ist die künstlerische Gestaltung der Wirklichkeit im Werk). Geistige Stärke und mimetisches Vermögen sind die Anlagen schon

des jungen Kaiser. Des jungen Kaisers Zugriff gegenüber der Wirklichkeit ist nicht zu unterschätzen. Während sich Hauptmanns zupackenden Händen der unverfälschte Ausdruck der schlesischen Sprache darbot, griff Kaiser in städtisch-bürgerliches Milieu. Der Jargon ist eine der wichtigsten Erscheinungen in den Frühdramen Kaisers. Kaiser besaß eine ursprüngliche Fähigkeit zur realistischen Aufnahme und Gestaltung, die sich in seiner Jugend in einer Freude am wuchernden Detail, an realistisch ausgeführten Szenen auswirkt. In starkem Maße dringt der Schuljargon in den "Rektor Kleist" ein.

Ein richtiges Drama verlangt weiter eine Handlung oder nach der neuen Dramaturgie des 20. Jahrhunderts einen "Weg", der durch eine Reihe von Stationen führt. Da "Rektor Kleist" eine Aktkomposition ist, erwarten wir eine Handlung. Obwohl Kaiser es zu einer Handlung bringt, offenbart dies Frühwerk doch einen Mangel an dramatischer Komposition. Aus dem Gegensatz der Charaktere Kleist - Kornmüller entsteht erst in der Mitte des Stücks, zu Beginn des 3. Akts, eine Handlung, vorher haben wir es nur mit einem Gegenüber der beiden zu tun, mit ihrer kontrastreichen Charakterisierung. Die Charakterisierung ist in den ersten beiden Akten nicht mit einem Handlungsgeschehen verbunden. Sie sind bestimmt durch die Einführung zahlreicher Einzelheiten, durch das Bestehen aus episodenhaften Szenen, die zwar in den Dienst der Charakterisierung, nicht aber einer einheitlichen Handlung gegeben sind. Die einzelnen Szenen besitzen einen gewissen Eigenwert, es herrscht Freude an der realistischen Ausgestaltung einer komischen Situation. Diese Technik mutet naturalistisch an. Auch in den "Webern" bildet sich der Handlungsvorgang erst spät aus, der erste und zweite Akt sind der Charakterisierung der Weber, ihrer Lage, ihrer Not und der Fabrikantenwelt gewidmet, die zwar auch schon in ihrem Gegeneinander und Kontrast, aber nicht in einem handlungsmäßigen begriffen sind. Immerhin ist der Beginn vom Mimetischen her kein schlechter

Anfang für einen jungen Dramatiker. Kaiser hat sich vorgenommen, den Zuschauer zuerst mit der Schwäche und Krankheit Kleists, die mit einem Zug des Lächerlichen behaftet ist, da es sich um ein Gesäßgetriebe handelt, bekannt zu machen, um dann Kornmüller als Kontrast hinzustellen - und dazu führt er uns gleich zu Beginn realistisch in das Wohnzimmer des Rektors an den für das Abendessen gedeckten Tisch.

In Abweichung vom Naturalismus zeichnet Kaiser die Charaktere mit abstrahierend-typisierenden Strichen. Die Namengebung paßt sich dem ein; Personennamen sind bei Kaiser mehr oder weniger Evidenznamen und geben schon etwas von dem Wesen der Person her. Bei der Wahl des Namens Kleist für den mit Siechtum und Geist behafteten Rektor hat zweifellos die Assoziation an Heinrich von Kleist mitgewirkt. Der Name Kornmüller dagegen enthält das Lebensvolle und Ungeistige. In der Beiordnung der Personen steht der Schüler von Strauß neben Kornmüller und gegen Kleist. Sein schöner adliger Name weist auf seinen ausgezeichneten Wuchs und seine Eleganz, die Kleist so mit Neid erfüllen. Der Schüler Fehse mit seinem schwächlichen Körperbau ist ein Kleist auf der Schüler-ebene. Daß Kaiser unter dem Vorbild Wedekinds steht, der in "Frühlings Erwachen" absonderliche Namen für seine Gestalten aus dem Schulleben findet, ist offensichtlich.

Kleist wird schon von seiner Erscheinung her als Typ des verkümmerten Menschen gesehen; vgl. die Bühnenanweisung S.7: "Er ist ein kleiner schwächtiger Mann ... Die rechte Schulter ist hoch verwachsen...". In dieser Charakterisierung setzt Kaiser das Erscheinungsbild aus verschiedenen Einzelheiten zusammen, die der Realität entnommen sind. Später wird Kaiser mit solch schlagenden Charakterisierungen arbeiten wie Büropygmäe (der Kanzlist Krehler im gleichnamigen Stück), Menschenrest aus Alltag (der Pfandleiher in "Nebeneinander").

In den Szenen des 1.Akts schauen die Charaktere aus einer Reihe von Situationen und aus dem konkreten Realismus vieler

Einzelheiten, nicht aus einer einheitlichen Handlung hervor. Zu Anfang erleben wir die komischen Verzweiflungen Kleists bei der abendlichen Mahlzeit, da er kaum weder essen noch sitzen kann, ohne von seinem Gesäßgetriebe hochgejagt zu werden. Der Tatbestand ist lächerlich und unanständig, die Sprache dementsprechend banal. Von größerer Wesentlichkeit ist jedoch die Tatsache, daß Kleist von Anfang an nicht in dieser nur lächerlichen Beleuchtung erscheint, sondern daß er durch bestimmte Wortleitmotive unter dem Aspekt des Leidens gesehen wird. Das öftere Verwenden von Worten des Leidens wie quälen, leiden, dulden, Qualen, Not usw. verrät eine thematische Durcharbeitung, die Kleist neben komischen auch tragische Züge beizugeben bestrebt ist. Wichtig ist die Stelle, die die Wendung bezeichnet zu einer überkomischen Auffassung der Krankheit: Frau Sophie: "Ist Krankheit denn eine Schande?" Kleist (kurz): "Nein. Ein Vorzug ist es - eine Auszeichnung!" (11). Kaiser will Kleist insofern etwas Sympathisches geben, als er die Krankheit hinüberführt in den Bereich des Leidens, der Qual, der Auszeichnung, des Vorzugs. Persönliche Krankheitserfahrungen Kaisers stehen wohl dahinter, außerdem sind Krankheitserlebnisse eine Zeiterscheinung in der Dichtung des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Der verzweifelte Wille Kleists zum Kind, das ihm bisher versagt geblieben ist, führt zum ersten expressiven Ausbruch im "Rektor Kleist": Frau Sophie (beherrscht): "Du bist gereizt." - Kleist (maßlos): "Ja, das bin ich! Das bin ich auf den Grund! Ich bin noch mehr wie gereizt! Ich - (ausbrechend) - brauche das Kind! Ich will - mein Kind! Und müßte ich es mir von der Gasse stehlen - ich will mein Kind wie die anderen!" (14).

Der Wille zu äußerster Expression, erwachsens aus dem Verlangen nach einem Kind, um vor sich selber als Mann bestehen zu können, führt zu einer dreifachen Steigerung in der Aussageform des Gereiztseins, zu einer häufenden und steigernden

Wiederholung und vollständigen Ausschöpfung der Gereiztheitsvorstellung. Nach der sprachlichen Ausschöpfung von "Gereizt" bis auf den Grund, führt die Expression noch über gereizt hinaus: noch mehr wie gereizt. Der Ausdruck ist hyperbolisch. Jeder Satz ist aufgekipfelt bis zu einem Ausrufungszeichen, vorläufig noch eins je Satz. Zum ersten Mal tritt hier die Satzteiltrennung durch Gedankenstrich auf: "Ich - brauche das Kind! Ich will - mein Kind!" Die einzelnen Satzteile erfahren durch diese Aufspaltung eine Erhöhung, d.h. ihnen wird größeres Gewicht verliehen, sie sind betonter. Auch der Wille zum Kind ist in dreifach gesteigerter Form der reihenden Wiederholungshäufung geäußert: Ich - brauche; Ich will; Und müßte ich es mir von der Gasse stehlen. Der letzte Satz zeigt die Herzzuziehung einer starken Wirklichkeitsvorstellung zur Intensivierung des Willensausdrucks im Sprachlichen.

Der letzte Teil des 1. Akts bringt die scharfe Charakterkontrastierung Kleist - Kornmüller und enthält einige beachtliche Stellen dramatisch-dialektischen Einander-Begegnens im Dialog zwischen Kleist und Kornmüller:

Kleist: "Sie sind ein unverbesserlicher Brausekopf!" - Kornmüller: "Ich bin heilfroh, daß es in mir noch zu brausen vermag. Andere sind ja hier unter dem Öl der Gewöhnung längst jeder Woge unfähig geworden." - Kleist: "Was Sie mit Öl der Gewöhnung bezeichnen - das. lieber Kollege, möchte ich Reife des Verstandes nennen. Ich freue mich herzlich - mir ist das jedesmal ein Genuß! - an Ihrem jugendlichen Stürmen, Ihrem vierschrötigen Draufgängertum - aber zu einer abgeklärten Einsicht werden Sie auf diesem Wege wohl niemals gelangen. Sie sehen das Nächste an - aber welche Beziehungen zwischen dem Großen und Ganzen in unserm Gemeinwesen walten und weben, das zu beurteilen, unterliegt Ihr Blick leiderder engsten Beschränkung!" - Kornmüller: "So! Was sollte denn dieser Weitblick zuerst oder noch erkennen, außer daß es nötig ist, frische Luft für die Bewohner dieses Hauses zu

schaffen? Ich finde nämlich, daß dieser Weitblick eher ein Drüberhinwegblick ist, ... Ich bin der Weg! Mein die Sorge für Licht und Luft - und meine Turnerei! Geben Sie mir mein Teil, so garantiere ich für die Güte des Ihren. Mir der Leib und Ihnen der Geist. Der Mensch kommt daher. Nehmen Sie die Griechen!" - Kleist: "Bei aller Hochachtung, Herr Kollege, für Ihre besonderen Kenntnisse auf dem Gebiete Ihres schönen Fachs - aber dieses Feld müssen Sie mir schon überlassen. Ich schreie Ihnen auch nicht in Ihre Freiübungen. Und schon das: der größte Grieche war Sokrates!" - (23/24).

Dies ist bereits ein widerspruchserfüllter Dialog, der dramatisch viel verspricht, wenn er auch noch nicht auf eine knappe dramatische Schlagfertigkeit gebracht ist, sondern ziemlich breit verläuft. Jeder Einwand erfährt seine dialektische Entgegnung, jedes Argument seine Abweisung. Kleist benutzt den Hinweis auf Sokrates als Gegenargument, nachdem Kornmüller die Griechen als Argument herangezogen hat. Der Grund wird durch den Gegengrund ausgeschaltet. Sprachlich läßt dieser Dialog freilich zu wünschen übrig, ist mehr umständliches Gespräch als Dialog, da er zu viel Unnötiges enthält. Die Schwerfälligkeit der Sprache verwischt die guten Ansätze zu einer dramatischen Dialektik, vgl. die Ausdrücke: so, denn zuerst oder noch, außer daß, nämlich, eher, wohl, und das kein geringes. Gerafft könnten diese Sätze etwa so lauten: Was sollte dieser Weitblick anders erkennen als die Notwendigkeit, frische Luft für die Bewohner dieses Hauses zu schaffen? Ich finde, daß dieser Weitblick ein Drüberhinwegblick ist, der über dem nicht geringen Ziel die Mittel ver-
gißt, sich dahin durchzubringen.-

Eine dramatische Aufgipfelung und eine Zusammenziehung des Gegensatzes auf dem Höhepunkt in die allerknappste Form weist die folgende Streitszene auf:

Kornmüller: "Herr Rektor, Sie geheimnissen in meine Harmlosigkeit etwas hinein - oder drücke ich mich so unglücklich

aus?" - Kleist: "O nein - Sie drücken sich sogar sehr geschickt aus!" - Kornmüller: "Ich sprudle es eben aus meinen gesunden Instinkten heraus!" - Kleist: "Und sind Sie denn auch sicher, daß Ihre Instinkte die gesunden sind?" - Kornmüller: "Nun, Herr Rektor, ich bin doch gesund!" - Kleist: "Herr Kornmüller, ich bin krank!" - (S.26/27).

Auch hier führt wieder der Dialog über eine dialektische Vermittlung zur anderen. Das "ich bin krank" steht heraus aus einer das ganze Stück durchziehenden gesund-krank-Leitmotivschicht, die die Ausformung dieses Gegensatzes in der gesamten Sprache zum Ausdruck bringt.

Auch der 2.Akt enthält sprachlich sehr viel Jargon. Daher ist sie noch recht undramatisch, da zu breit. Ein Alltags- und Jargonausdruck ermangelt der dramatischen Gerafftheit, er ist voll von überflüssigen Füllseln. Das gehört noch auf das Konto des Naturalismus (Hauptmann). Die Sprache der Lehrer und Schüler ist berlinisch, zu diesem Dialekt gehören solche Füllsel.

Das Ende des 2.Akts ist durch die Handlungseröffnung gekennzeichnet. Bis zu diesem Punkt lag nur Porträtierung vor, weshalb wir die Handlungsführung als schwach bezeichnen mußten. Als Kleist die von Strauß verfertigte Karikatur von seiner Person an der Wand erblickt, schleudert er ein Tintenfaß danach. Dieser Vorgang wird zum Anlaß der dramatischen Verwicklung. Sie erinnert an die im "Zerbrochenen Krug", wo der Leiter der Untersuchung selber der Schuldige ist und die Aufdeckung des wahren Sachverhalts zu verhindern sucht.

Der 3. und 4.Akt bieten dramatisch und sprachlich ein erfreulicheres Bild als die beiden ersten Akte. Die dramatische Kraft ist im Ansteigen begriffen, der Mangel an Handlungszusammenhang beseitigt. Die Situation des Schülerverhörs und der Täterermittlung ist einer dramatischen Behandlung günstig. Kornmüller drängt auf Feststellung des Täters und steht damit gegen die Schüler und Kleist. Die Schüler wissen nichts, Kleist will die Wahrheit zudecken. Daraus er-

wachsen Dialoge, die nun schon kürzer gefaßt sind und echten dramatischen Charakter tragen. Während für Kornmüller die Sache der Ermittlung keinen Aufschub duldet, sucht Kleist Vorwände zur Verhinderung der Untersuchung. Er verfährt Kornmüller gegenüber in geistig-dramatischer Schärfe, so daß er ihn verwirrt. Ein dramatisches Ringen entsteht: Kleist will die Schüler nicht vernehmen. Kornmüller drängt darauf. Er verlangt Strenge in der Bestrafung der Lügner, Kleist empfiehlt Milde. Kornmüller versteift sich auf seinen Punkt der Wahrhaftigkeit. Kleist wird zunehmend ins Sympathische hinübergeführt, er spricht von seiner "Last": "... mir ist das eine Last!" (51). Das Aufrufen von Last auf einem Menschen kommt oft bei Kaiser vor, am Schluß von "Rektor Kleist" verbildlicht es sich in den sich auf Kleist senkenden Gebirgen. Die Situation des Schülerverhörs ist sprachlich gut gebaut, kurz und schlagartig wechseln Befragung und Antwort, ein echtes dramatisches Gegeneinander kommt vor.

Zwischen Kleist und Fehse entwickelt sich eine Überredungsszene. Kleist sucht ihn dazu zu bringen, die Tat auf sich zu nehmen: "Stellen Sie Ihre großsprecherischen Kameraden in den Schatten. Werfen Sie die Goliathe um!" (59). Die Goliathe sind in Kaisers Jugendsprache die Starken, Großen, die Vertreter des Lebens. Ihnen stehen die Davide gegenüber, die Schwächlichen, Kleinen, Geistigen. Kleist nennt die ersteren auch "Herkulesse" (59). Ein Jugendlustspiel Kaisers heißt "David und Goliath".

Die Schlußstreitszene des 3. Akts ist eine beträchtliche Bekundung des Hinfindens Kaisers zu einer dramatischen Stilform. Kleist und Kornmüller stehen sich unversöhnlich gegenüber. Kornmüller will der Wahrheit auf den Grund, Kleist hält ihm Lebensklugheit entgegen, Kornmüller wendet das dialektisch zu Lebensverschlagenheit. Kleists Bekenntnis zur Tat wertet er nur als Ablenkung, er versteift sich auf das Zur-Geltung-Bringen der absoluten Wahrhaftigkeit, während Kleist ihn da-

von abzuziehen sucht. Die Gestalt Kleists erfährt allmählich eine Vertiefung, so daß auch die Sprache über ihren bisherigen Rahmen hinausgeht. Das ist auch der Fall in der Frage Kleists nach der Wahrheit, in der uns erstmalig Kaisers spezifischer Wahrheitsbegriff entgegentritt: "Was ist Wahrheit? - Die Wahrheit am Ende vernichtet uns alle!" (60).

Die Wahrheit ist vernichtend und zerschmetternd für Kaiser. Hier setzt schon Kaisers spezifisches Verhältnis zur Wirklichkeit ein, hier bekundet sich seine Furcht vor Wahrheit und Wirklichkeit, die in seiner Terminologie identisch sind (wie es z.B. in "Hellseherei", 1929, am deutlichsten gesagt ist), sein Zurückschauern davor, woraus dann die Erschaffung von irrealen Gegenwelten, die "Flucht hinauf" (in "Agnete") erwächst. Der Gegenbegriff zum Vernichtenden ist das Erhaltende, das Kaiser bis etwa 1925 nur in irrealen Erfüllungsbereichen aufsucht. Grundthemen Kaisers sind also bereits in dieser Jugendproduktion angeschnitten.

In diesem Zusammenhang hat auch folgende Stelle untersinnige Bedeutung (die vordersinnige ist auf die Sache mit dem Tintenfaß gerichtet): Kleist: "Stehen Sie davon ab! Die Sache ist verworren und dunkel." (60). Die Häufigkeit des Wortes "dunkel" im Werk Kaisers macht deutlich, daß für Kaiser die Welt nicht mehr klar ist, sondern daß er nur noch Dunkelheit und Verworrenheit sieht.

Der 4. Akt enthält einige Bekundungen eines frühen expressiven Stilwillens. Der Jargon wird von Kornmüller zum großen Teil verlassen, die Charaktere erfahren eine entscheidende Vertiefung. Dies Frühwerk kennt bereits eine dramatische Wandlung der Charaktere. Kornmüller wird sich seiner Schuld bewußt, Kleist beweist eine geistige Größe und Qual, die ihn hinaushebt über das jämmerliche Bild, das er am Anfang bot. Auf die Bestrafung des unschuldigen von Strauß folgt die Stelle Kleists über die Befangenheit des Menschlichen im Irrtum (73), die das Thema von Dunkelheit und Verworrenheit

weiterführt: "Irrtum - Irrtum - Irrtum, wir sind Kinder des Irrtums, aus Irrtum gezeugt - wuchernd im Irrtum!" - Die Kaisersche Erfahrung der Unbekanntwerdung Gottes ist begleitet von einem Dahinsinken und einer Aufhebung der dadurch sinnlos gewordenen höheren Ordnungen z.B. der Wahrheitsordnung. Was Kleist seinen reinigenden Kampf nennt, war sein Bemühen um Nachsicht gegenüber der ins Dunkel menschlicher Verworrenheit getauchten Angelegenheit des Tintenfaßwurfes und das Eingeständnis dieser Tat gegenüber Kornmüller am Ende des 3. Akts. Kornmüllers Schuld besteht in seiner Borniiertheit, weil er aus mangelndem Verständnis für die seelische Not eines geistbehafteten Kleist nicht an die Wahrheit von Kleists Eingeständnis glaubt, sondern auf Weiterverfolgung der Sache drängt. Auch er ist ein Herkules, der zugesperrt ist gegenüber dem ganzen Bereich des Dunklen, dem Irrtum Verfallenen, Qualvollen, mit Schwachheit, Krankheit und Geist Beladenen des Menschen, aus dem Kleists Tat des zerschmetterten Tintenfassess hervorgegangen ist. Er vermag in diesem Bereich nur Pervertiertes zu erkennen. Im Bild vom Schwenken der riesenhaften schwarzen Fahne der Wahrheit, die das Licht erst recht verdunkelt. kündigt sich Kaisers Tendenz zu großen kosmischen Bildern von bedeutenden Dimensionen an. "Feuersäulenruhm" der Wahrheit ist eine kühne Wortverbindung. Kleists Tragik bricht in seiner Klage über die Tödlichkeit des Geistes hervor, der ihn vom Leben abzieht (S.74/75):

"Lebe ich nicht - bin ich nicht das Leben? Und der Geist in mir das Tote, das mich vom Leben abzieht mit seinem Fluge zum Tode - zur Ewigkeit? - Wir wandeln im Fieber - wir reden im Fieber - ein schreckliches Sausen erfüllt uns. Wir fliegen in halber Höhe über das Leben hin, das loht unter uns blühend und sprühend. Über der höchsten Wipfel Fichten gleiten wir noch - immer getrennt - immer geschieden - eine Handbreit zwischen Greifen und Fassen -".

Erste dichterische Aufschwünge gelingen Kaiser schon, wo es sich um die Sehnsucht nach dem Leben handelt, von dem der geistgeschlagene Mensch geschieden ist und das er doch ergreifen möchte. Der Geist ist hier der Widersacher des Lebens, die abgründtiefe Wahrheit. Die Annahme des geistigen Loses erforderte ein langes Ringen in Kaiser, wie diese Anfänge zeigen.

Das Drama steigt zu seinem abschließenden Höhepunkt, als die Meldung von Fehses Selbstmord zu Kleist und Kornmüller gelangt. Fehse hat sich erhängt, weil er in den Verdacht geraten mußte, Strauß verleumdet zu haben. Das Schuldgefühl bricht nun in voller Wucht über Kleist herein und erzeugt das erste großgeschaute expressive Bild:

Kleist (mit Fingern in der Luft zeichnend): "Dieser Witz - diese Zeichnung - da an der Wand - ich bin's - diese Kreatur - in Schiefheit - auf die Schulter getürmt - Berge - Klumpen - mächtige Steine - Klötze - glatte Kiesel - Geröll - Staub - Wolken - nieder auf mich - nieder auf mich - nieder auf mich ---!!" (77).

Das Bild ist zu gewaltigen, riesenhaften Dimensionen aufgeschwellt, aufgetürmt. Die Last, die sich auf Kleist senkt, ist ungeheuerlich: diesen Tatbestand soll das Bild aussprechen, das auf dem Prinzip der Häufung beruht, die in syntaktisch aufgelöster Aneinanderreihung zustandekommt. Aus Milieu und Jargon ist das banale Schulkomödienstück hinausgesteigert in die große menschliche Perspektive einer Wahrheits- und Geiststragödie und in eine eigene Sprache. Die Durchbrechung des Komödientons ist offensichtlich.

Der Geist der Antike (1905)

Diese Komödie in 4 Akten, geschrieben auch 1905, führt sprachlich und gedanklich einige Schritte über "Rektor Kleist" hinaus. War der "Rektor Kleist" hauptsächlich durch den Zusammenprall von Kleist und Kornmüller gekennzeichnet, so baut sich die Komik im "Geist der Antike" auf einer anderen typisch Kaiserschen Situation auf: ein Mensch schafft sich eine Welt, die nur in seiner Einbildung lebt, also eine Vorstellungswelt ist, und wird durch den desillusionierenden Verlauf der Geschehnisse auf die Wirklichkeit zurückgeführt. Diese Situation verträgt tragische und komische Behandlung, hier ist die zweite Art gewählt, so daß das Stück von einer amüsanten Ironie durchdrungen ist.

Der Bau dieser Komödie ist besser als der des "Rektor Kleist", da der auslösende Vorfall schon vor der Komödie liegt und nicht erst in der Mitte: Dem Archäologieprofessor Nehr Korn ist auf einer Expedition das Frühstück von Mäusen weggefressen worden, während er wissenschaftlich arbeitete. Dieser symbolische Vorgang des Andringens der Wirklichkeit wird Nehr Korn eine Lektion für das Leben, er erkennt seine Vernachlässigung des Lebens gegenüber dem Geist. Nun gestaltet er das Leben von sich und seiner Familie im Sinne der neuen Lebensforderung um, der neue lebendige Mensch wird sein Postulat. Die Komik erwächst daraus, daß er bis zu seiner Desillusionierung nicht wahrhat, daß er selber und seine Familie nicht aus ihrer Haut können, sondern die alten gewöhnlichen und schwächlichen Menschen bleiben.

Seinen Sohn Leo hat er aus dem Studium der Astronomie gerissen und zum Seeman bestimmt. In seiner Einbildung stellt sich ihm Leo als ein "Prunkbild des Lebens" (37) dar, teilhabend am "Strom des heißen, jungen, ewig gegenwärtigen Lebens" (17). Als er im 1. Akt nach Hause kommt, ist er aber bereits entlassen, weil er "seeuntüchtig durch allgemeine Konstitution" ist. Nehr Korn erfährt dies erst zu Beginn des 3. Akts, der erste Stoß auf das Gebäude der rosigen Lüge erfolgt also ge-

nau in der Mitte des Stücks, an diesem Punkt ist der Beginn der fallenden Handlung angesetzt. Nach dieser Enttäuschung wiegt sich Nehr Korn weiter im Traum, daß wenigstens seine Tochter Anna zu ihm und seinen neuen Lebenspostulaten hält. Anna aber hat sich längst dem Privatdozenten Dr. Reiner und seiner Wissenschaft zugewendet. Im 4. Akt stürzt Nehr Korn auch aus diesem Traum, als Dr. Reiner um die Hand Annas anhält. Nun bleibt ihm noch eine letzte Illusion: Als Symbol seiner neuen Zuwendung zum Leben hat er sich an den Bau einer Mausefalle gemacht. Der Glaube an dies Werk erfüllt ihn bis kurz vor Schluß der Komödie. Da tritt ein Bettlerjunge ins Haus, der mit Mausefallen hausiert, und weist Nehr Korn darauf hin, daß seine Mausefalle überhaupt nicht praktikabel ist. Damit ist Nehr Korns illusionäre neue Lebenswelt zusammengebrochen.

In diesem Frühstadium Kaisers ist der Geist noch als Fluch aufgefaßt, dem Leben gilt die Sehnsucht: "Was ist das für ein Fluch? Geist - und Geist der Antike!" (32). Aber Kaiser ahnt auch schon, daß es kein Entrinnen vor dem Geist gibt: "Sehnsucht bleibt alles -" (61). Die Furcht vor dem Frost, die Kaiser bis an sein Lebensende begleitet, tritt hier schon auf im Zusammenhang mit Geist: "... da kreist er als Geist um den Mond, der friert!" (53). Leos Trieb zur Wissenschaft äußert sich gerade in der Sternenkunde, während für Nehr Korn die Sterne den Frost des Geistes symbolisieren im Gegensatz zur südlichen Sonne als dem Symbol des Lebens. Nehr Korn wirft der Wissenschaft vor: "Wollt ihr denn mit aller Macht das prometheische Feuer wieder hinaufschaffen? Litt der Heiland Prometheus zum Scherz unter den Schnabelhieben des Vogels des Zeus?" (31/32). Die Bezeichnung Prometheus' als Heilands ist symptomatisch für den neuen Prometheusaspekt des 20. Jahrhunderts, das Prometheus im Gegensatz zur Goethezeit nicht mehr als hochgerekte Figur neuzeitlichen Autonomiewillens sieht, sondern als Erdulder eines Opfers für die Menschheit, gleichsam als eine frühe Christusgestalt. Nehr Korn ist die Tödllichkeit von Wissenschaft und Geist für "das starke mutige fruchtbringende Leben" (14) aufgegangen; er äußert Reiner

gegenüber seine Abneigung: "Noch nie ist einer vor der Wissenschaft Mann geblieben!" (53).

Die Gehaltsanalyse erweist den Gedanken eines neuen Menschentums als das Hinzukommende im "Geist der Antike". Unter dem neuen Menschen, wie ihn Nehr Korn schaut, ist freilich noch nicht der neue Mensch verstanden, wie ihn der Kaiser der Hauptzeit ins Auge faßt, der geistige, dem Nächsten verbundene neue Mensch, sondern der lebendige Mensch, der "Antäus" (17) oder Herkules. Wie in den späteren Dramen gelangt schon Nehr Korn durch einen Zufall, einen plötzlichen Anstoß zu seiner Verwandlung, die ihn auf den Weg des neuen lebendigen Menschentums treibt. Diese Verwandlung hat auch Folgen für die Diktion. Das "Mitteilen" ist eine wichtige Funktion des neugewordenen Menschen. Nehr Korn findet zum Teil bereits zu einer konzentrierteren, aussagestärkeren Sprache hin als es im "Rektor Kleist" vorkam. Ein Beispiel: "Mir ging es so. Mich gor die Sonne da unten neu. Griechenland! Über Gräberfeldern von Schutt und Trümmern vollzog sich das Wunder erschütternd. Euch teilte ich mit. Dich wies ich Wege -" (37). Diese Sprache besteht aus einfachen Hauptsätzen. Manche Sätze sind nur noch substantivische Fügungen oder Partizipialkonstruktionen z.B. "Aus Verkümmern abgeleitet in Dasein von Kraft und Fülle" (37). In solchen Kurzsätzen wie "Euch teilte ich mit" ist alles Unwesentliche getilgt. Auch in einem expressiven Ausbruch Nehr Korn gewinnt die Sprache profiliertere Eigenart: "Aber bin ich nicht gedungen von meiner Aufgabe? - Die mich zu sich erhob - die sich meiner erbarmte - mir die furchtbar ernste Berufung einblies?!" (41). Die Sätze sind hier in Reihung vorangetrieben als Relativsätze oder Partizipialkonstruktionen. Die Nebensätze verselbständigen sich, sind losgelöst vom Hauptsatz, erhöht, die Wortwahl bevorzugt den starken Verbausdruck wie "gedungen", "einblies" usw. Im Weglassen von Artikel und Kopula, Kurzform des Satzes, Ausdrucksballung zeigt sich schon, welchen Weg Kaiser in der Sprache einschlägt.

Der Präsident

Diese Komödie in 3 Akten, hervorgegangen als erweiterte Neufassung (1927) aus dem "Kongreß" von 1905/06, kreist nicht mehr um den Dualismus von Geist und Leben, sondern weist eine neue Thematik auf. Kaisers Südamerikaaufenthalt (1898-1901) hat wichtige Spuren in dieser Komödie hinterlassen, denn in Argentinien tat sich ihm eine neue Welt auf, hier zeigte ihm in den lasterhaften Straßen der großen Hafenstadt Buenos Aires die Wirklichkeit, die Schändung der Menschheit ihr furchtbares Angesicht. Diese Wirklichkeitserfahrung bedeutete den Zusammenbruch von Kaisers Jugendidealismus. Sein eigenes Erleben objektiviert er in der Gestalt der jungen Elmire im "Präsidenten", die ahnungslos und unschuldig gerade aus dem Kloster gekommen ist und an die die Wirklichkeit nun herandrängt.

Der Vater Elmires, Blanchonnet, ist der Präsident eines Kongresses gegen das Mädchenhändlertum, und die tragische Ironie besteht darin, daß dieser Präsident über Programmen, Statuten, Organisation, Ehrgeiz blind gegenüber dem Empörenden der Wirklichkeit ist. Der unerfahrenen Elmire geht der Ernst der Wirklichkeit, der ihren idealen Vorstellungen den furchtbarsten Abbruch tut, zuerst auf. So wird auch die Titelveränderung von der 1. zur 2. Fassung verständlich: Blanchonnet geht es nur um die Produzierung seines eigenen Ich als Präsidenten, nicht um die Beseitigung des Entsetzlichen in der Welt. Die Worte Elmires geben den Sinn der Titelveränderung her: "Du spielst den Präsidenten - als ob der Präsident wichtiger wäre als der Kongreß" (97/98).

Elmire tritt mit dem Postulat der "Verwandlung" (99) an ihren Vater heran, der Loslösung aus der egoistischen Selbstzentriertheit und Erschließung für die vielfache Schändung des Menschentums in der Welt. Verwandlung wird zu einem Kernwort Kaisers - schon Nehr Korn hatte die Arbeit "verwan-

delt" (38) - aber während es noch bei Nehr Korn Verwandlung zu Lebendigkeit bedeutete, hat es hier einen tiefen ethischen Grundzug angenommen infolge der Beziehung auf den Menschheitsgedanken. Trotz des Verlustes der tragenden religiösen Bindungen bleibt bei Kaiser ein protestantisch-ethischer Fundus wirksam, aus dem sich seine Empörung über die Schändung des Menschen speist. Diese entlädt sich in der Sprache und bereichert sie um die Dimension der Anklage; vgl. z.B. Elmiere: "Niemals ist dergleichen geschehen - niemals geschieht es. Nicht in Argentinien - in keinem Winkel der Welt: daß Mädchen verkauft werden -- in Häuser -- wo Seeleute eintreten - die mit Schiffen kommen -- und auf Schiffen wieder wegfahren -- und bei den Mädchen in den Häusern gewesen sind -- die sie nicht kennen und nicht lieben - und doch berühren -- für Geld, das sie auf den Tisch legen -- wie für alles andre, das sie sich kaufen ----!! ---- Wie kann ein Haus in einer Straße liegen, die mitten durch eine Stadt zieht? Würde nicht das Schreien die ganze Stadt erschüttern, das von den Mädchen dringt -- die das dulden müssen?! ---- Vom Monde herunter würde man die Hilferufe vernehmen -- und hier unten sollte man nichts hören?! -- Nichts hört man, weil nichts ist -- weil Straßen - Häuser - Seeleute und Mädchen nicht existieren!!!!" (75). - Der Wille zur Umformung, ja Negierung der Wirklichkeit, der die Kaiserschen Menschen häufig auszeichnet, ist hier verbunden mit der Schonungslosigkeit der Wirklichkeitsanalyse. Das "Nichts ist" Elmiere ist ein häufiger Ausdruck in Kaisers Dramen. Wie symbolisch hebt schon Nehr Korn abwehrend die Hand auf, als ihm sein Traum zerbricht: "Nicht!" (39).

Das Drama ist nicht einfach ein Drama gegen Mädchenhandel, sondern Kaiser greift dieses Teilsymptom auf, um es als Symbol der "geschändeten Kreatur" (98) aufleuchten zu lassen. Elmiere fühlt eine Verbundenheit mit der Menschheit, speziell ihren "Schwestern" (96), die den früheren Kaiserschen Menschen noch nicht eignete. Seit dem "Kongreß" ist die Ana-

lyse des Entsetzlichen, des Lasterhaften, des Gemeinen, der "Pest" (35), des gesamten Bereichs, in dem die Wirklichkeit regiert, ein unerbittliches und schonungsloses Kennzeichen der Kaiserschen Dichtung. In seinem Zielen nach Reinheit scheut Kaiser nicht die Überzeugung, daß der Weg zur Reinheit durch die Analyse des Entsetzlichen führt; durch den Sudel in der Welt dringt er neu zum Wert der Reinheit an. Vgl. auch die Schilderung: "Haben Sie schon einmal von der Calle Junin in Buenos Aires gehört? Haus bei Haus - und die verwegenen Männer aller Meere. Blut und Liebe - das gehört für die Rotte zusammen. Falls man das noch Liebe nennen kann. Mir ist das Wort besudelt für alle Zeiten." "Die Mädchen werden von ihren Wirtinnen wie Tiere hinter Gittern gehalten. Menschenunwürdig - aber vorhanden, wie das Leben alles gestattet. Oft fragt man sich, wo Gott eigentlich wohnt. Zu Haus ist er bestimmt meistens nicht, sonst würde er den Hexensabbat an seiner Schwelle nicht dulden" (36/37).

In ihrem sittlichen Idealismus verfällt Elmore jedoch einer neuen Täuschung. Ravanini und Frau Brown, die sich ihr als ernste Kämpfer gegen die Schändung der Kreatur ausgeben, sind raffinierte Hoteldiebe, die sich der Tochter des Präsidenten zu Schwindel und Betrug bedienen. Der Präsident ist in die stärkste Ironisierung eingetaucht, da er über seiner Schreibtischexistenz die tatsächliche Welt ganz übersieht. Ihm steht nur das Ziel des Präsidentseins vor Augen. So stehen ihm die Hoteldiebe die Koffer mit Geld und Papieren - mit Hilfe seiner getäuschten Tochter.

" Die Sorina" und "Die Versuchung" (1909/10)

In der Betrachtung der Jugendwerke sollen zwei Werke herangezogen werden, die merkwürdig schwache Produkte sind, obwohl sie später entstanden sind als die vorher besprochenen. Ihr größter Mangel ist die undramatische Breite der Sprache, sie veranschaulichen noch einmal die Jugendunfertigkeit des jungen Dramatikers Georg Kaiser.

Als Kaiser die "Sorina" 1917 herausgab, kam es anlässlich einer Aufführung zu einer ablehnenden Kritik Alfred Kerrs. Für das Fehlen dramatischer Prägnanz hatte Kerr das richtige Gespür und er sprach die Beobachtung aus, die wir als ein Charakteristikum des Kaiserschen Jugendstils festgehalten haben: "Alles krauchend, wortreich, ohne fernsten Schimmer dessen, was im Theater allein wirkt: Funken, Blitzlicht, Kürze, Schlagendes" (8.3.1917, Welt im Drama III). Kerr konnte damals nicht wissen, daß er es mit der nachträglichen Herausgabe eines Jugendwerks zu tun hatte.

Sprachliche Beispiele aus der "Versuchung" sollen nochmals verdeutlichen, über welch undramatischen Stil Kaiser dann hinauskam. Floskeln, Flickworte, umständliche Satzgebilde mit mehreren Nebensätzen und vielen Konjunktionen, Banalitäten und Trivialitäten machen die Sprachstruktur der "Versuchung" aus, z.B. "Sie ist ja nun so weit, daß sie nicht mehr ausgehen kann. Also, Karla, man muß Bescheid wissen..." (18) - "Ich kann Ihnen noch sagen, wie grenzenlos es mich anwidert, daß man Erlebnisse, die man früher genossen, so schonungslos vergessen kann" (165). - Immer wieder fällt die Umständlichkeit des Ausdrucks in der Verbindung des Verbs mit können, müssen usw. auf statt der selbständigen Verbsetzung ohne weitere Stützen, z.B.: "Ich will dir nochmals bezeugen" (69) statt: Ich bezeuge dir nochmals. Umständlich ist auch der Satz: "Ein Weg führt unweigerlich dahin: nämlich, wenn du

dich auf einen Zustand versteifst, dem du entwachsen bist" (69).

Jargonhafte Trivialitäten sind :Karlamädchen (113); Schofel (97); Kuck du zuerst weg! (97); Heutabend möchte ich bei euch beiden Mäuschen sein (105). ---

Hier wird ein allmählicher Sprachreinigungsprozeß notwendig, ein Durchstoßen zu einem Sprachstil der dramatischen Knappheit, der Verkürzung der syntaktischen Formen (wie Weglassen der Kopula, des Artikels usw.), der Ballung, des Abgehens von der Milieu- und Jargonsprache. Die Sprache mußte eindringlicher, überzeugender, anklägerischer, aufrüttelnder werden. Diesem Anspruch des Dramas wurde Kaiser denn auch in dem Maße gerecht, in dem er sich vom Realismus und Impressionismus entfernte und seiner mittleren Periode zustrebte.

"Claudius" und "Friedrich und Anna" (1910/11)

Diese beiden Einakter entstanden 1910/11 und wurden zusammen mit dem Einakter "Juana" (1918) zu dem Bändchen "Drei Einakter" (1918) vereinigt. Während "Claudius" und "Friedrich und Anna" stilistisch eine Einheit bilden, unterscheidet sich "Juana" stark von ihnen.

Kaiser befindet sich in den beiden Einaktern noch im Stadium des Experiments und sie sind daher gemischt aus Eigenem und Fremdem. Ihre Betrachtung ist unter den Gesichtspunkt der Greifbarkeit eines Einflusses zu stellen, der aus der Dichtung Hugo von Hofmannsthals stammt. In dem Bestreben, seiner Dramatik eine neue Dimension, Lyrisches und Stimmungsmäßiges, anzufügen, verfiel er der Verlockung Hofmannsthals - aber nur kurze Zeit, denn er erkannte, daß seine Veranlagung sich an Hofmannsthal nicht anreichern konnte. In den beiden Einaktern kreuzen sich die zwei so verschiedenen Dichternaturen, wird Kaiser kurz abgelenkt, dann setzt er den Weg zu seiner Form fort. Auch in den beiden Einaktern darf das Selbständige, das nur Kaiser Zugehörige, die Kühnheit der überraschenden Gedanken thematik nicht übersehen werden. Die Anklänge an Hofmannsthalsche Sprache sind etwas Fremdes, das nicht vom gedanklichen Zusammenhang notwendig ausgelöst wird, sondern dazugetan ist.

Die Tatsache der Übernahme aus Hofmannsthalscher Welt zum Zwecke der Hinzugewinnung von Stimmungsmächtigkeit stützt sich auf sprachliche Evidenz. Kaiser nimmt das weiche Wehen des Windes, das die Hofmannsthalschen Dichtungen durchzieht, auf, läßt ihn die Wangen streichen und die Lippen kosen; er mischt in dieses Wehen der Winde den Duft der Blumen und Büsche. Wie unkaiserisch ist die Stelle von Schwere und Süße des Schmerzes, vom hingegebenen Einatmen der im weichen Winde strömenden Blumendüfte. Wunderbare Farben, darunter Gold und Silber, entnimmt er Hofmannsthal und überträgt sie in seine Dichtung. Am Anfang von "Friedrich und Anna" heißt es: "Der Morgen hängt silbern an den Pappeln"(41). Silbern hat

hier rein ästhetischen Wert, später schafft sich Kaiser in dieser Farbe eine wichtige Symbolfarbe (man denke z.B. voraus an den "Silbersee" (1933)). Andere Pretiositäten und Köstlichkeiten sind Früchte, Fleisch und Wein. Der heimkehrende Claudius findet einen Tisch mit reichlichen Speisen vor. Kaiser sucht den Leser durch das Perlen des schweren und dunklen Weines, durch das dunkelglühende Rot ästhetisch zu reizen. In pretiösen Bildern umschreibt er die Schönheit des jungen Weibes des Claudius, aber die Technik der Aneinanderreihung einer ganzen Anzahl von Vergleichen mit "wie" wirkt ungeschickt, die glatte Schönheit der Sprache ist unindividuell. Leuchtende und glänzende Farbepitheta durchwirken die Struktur dieses Vergleichskomplexes. Im falschen Streben, seine Dichtung mit ästhetischer Schönheit zu durchdringen, verleiht er Personen und Natur Züge der Schönheit. In diese Schönheit und dieses lichte Leuchten schattet aber in der Art Hofmannsthals Traurigkeit und Dunkeln hinein, ein unnennbares Gefühl, das die Unbeständigkeit dieses Glücks ahnt. Nun ist zwar Gefühl und Bild der Beschattung ein auch Kaiser eigenes Phänomen, das auch in späteren Werken aufweisbar ist, aber in diesen Einaktern hat es eine spezifisch Hofmannsthalsche Tönung und Form, ist mit Trauer, Schwermut und Vergänglichkeit des Glücks verbunden, während die sonst über Kaisers Werke geworfenen Schatten Ausdruck einer elementaren Bedrohung, einer existentiellen Weltangst sind, die dem Heideggerschen Angstphänomen des 20. Jahrhunderts viel näher stehen. Ein Beispiel:

Anna: "Muß ich dir einen Kummer von deiner Stirn scheuchen, der sich als ein dunkler Vogel auf die Bäume im Lichte draussen niedergelassen hat und dich traurig stimmt? Ist es das?"

- Friedrich: "Du hast es gesagt: es ließ sich ein großer dunkler Vogel auf die Bäume meines Gartens herab und tut im Sitzen seine Fittiche auf und hält sie gespannt, damit ich im Schatten bleibe. (Schwer) Ein Schatten ist aufgebrochen!"
(57)

Das ist in der Stimmung Hofmannsthal, die sprachliche Form "aufgebrochen" ist aber Kaiser, so daß wir vom gelegentlichen Durchbruch der Eigenart Kaisers durch die geliebene Form sprechen können.

Auch der Hintergrund ist ins Ästhetische gerückt, in eine edle, vornehme Welt. Die Bühnenanweisung zu Beginn von "Claudius" führt in ein herrschaftliches Haus, in dem nur Claudius, sein junges Weib und der alte Diener auftreten. In "Friedrich und Anna" geht der Blick durch die breiten Fenster eines hellen Gartensaals auf Beete, Rasenstrecken, ernste und lichte Baumgruppen. In diesen parkumgebenen Herrschaftsverhältnissen tritt Friedrich auf, ein junger Herr. Solche Menschen, solch Dramenhintergrund, solch ästhetischer Sprachlyrismus kommen bei Kaiser dann nie mehr vor. Paradiesische Schönheitsbilder schafft Kaiser später in den "Gegenwelten des Traums" zur Wirklichkeit, aber da erwachsen sie notwendig aus der Idee der Traumwelt und sind selbständige Gestaltungen Kaisers, nicht Hofmannsthal entlehnte.

Infolge des sprachlichen Eintauchens in das neuromantisch-poetische Stilklima bieten sich die beiden Einakter als äusserst zwiespältig im ganzen dar, da die Sprache nicht mit dem echt Kaiserschen Gedankengehalt ausgeglichen ist. Die Grundthematik in "Claudius" mutet zunächst seltsam an: das junge Weib sieht es als die Pflicht ihrer Schönheit an, sich den vielen schwach und dumpf Lebenden hinzugeben, um sie zu einem lichten Leben aufzuwecken. Aus ihrem Dienen am Menschen gerade in seiner schwachen Gestalt wird sie zum allgemeinen Mädchen. Während ihr Gatte Claudius allnächtlich ausreitet und seine Gegner in adligen Kreisen sucht, begibt sich das junge Weib in die unterste Stadt, um die Niedersten zu höherem Leben zu erheben. Eines Abends aber kommt Claudius unerwartet früher zurück - dies ist der Anfang. Nun muß sich alles herausstellen. Der über das Drama gesenkte Hofmannsthalsche Neuromantikton vermag den Dramatiker Kaiser nicht zu verdecken, denn im Aufbau bekundet sich das dramatische

Talent. Ein Spannungsbogen überwölbt den ganzen Vorgang: der alte Diener versucht Claudius von der Herbeirufung seines jungen Weibes abzulenken, bis er es zum Schluß nicht mehr verhindern kann. So kommt es zu dem entscheidenden Hintreten des jungen Weibes vor Claudius, in dem die Wahrheit sich offenbart. Das junge Weib (mit wachsender Kraft); "Du sprachst: ich müßte jedes Leben stark machen, wo ich nahte- so wie ich es dir auch verwandelt habe! (Sie richtet sich auf.) Ich habe mich vielen nähern müssen -- weil viele ein schwaches und dumpfes Leben führen!" (53).

Diese Frauengestalt, die sich in ihrer Schönheit und Menschlichkeit dem armseligen Leben verpflichtet weiß, weist über die neuromantisch-poetische Sphäre hinaus - sie ist nicht in Häuser mit Parks oder Gärten oder in vornehme Stadthäuser getreten, sondern in Häuser an einfachen Straßen, die zu den vielen Straßen gehören, die in der niederen Stadt sind. Und so gelangt Claudius zu der Erkenntnis: "Ich war ein Tier - du bist ein Mensch!" (34). "Mensch" ist in der Ausdruckswelt Kaisers ein wiederkehrendes Wort, das auf eines der innersten Ziele Kaisers und seiner Epoche deutet. Im Gegensatz dazu steht das "Tier", hier Claudius, der in seine Begierde verstrickt ist und seinen Egoismus, der selbst alle imaginären oder potentiellen Nebenbuhler Nacht für Nacht tötet. Und aus dieser Tierverstricktheit findet er letztlich auch nicht hinaus, so daß der Schluß des Einakters eine plötzliche Wende der Überraschung bringt - ein typische Kaiserscher Zug: er schlägt sein junges Weib mit dem Schwert nieder und stürzt davon, um die Häuser der niederen Stadt zu vernichten. Dieses gewaltsame Ende paßt nun gar nicht zu der ästhetisch gerahmten Welt, hier schlägt der wahre Kaiser durch, der vor keiner Gewaltsamkeit in der Dichtung zurückscheut.

Freilich ist der Vorgang von "Claudius" einem gründlichen Mißverstehen offen, wenn man sich nicht bewußt bleibt, daß Kaisers Handlungsvorgänge nie wörtlich zu nehmen sind, sondern eine zugespitzte und überspitzte Symbolik beinhalten. Wir erkannten schon im "Präsidenten", daß es in dieser Komödie

nicht schlechtweg um die Mädchenhandelbekämpfung geht - das wäre ein vordergründiges Mißverständnis - sondern um die viel tiefer zielende Frage der Schändung der Kreatur, die in der Welt vor sich geht. Der äußere Vorgang ist nur ein vorwandhafter Abstoßungspunkt für Kaiser für eine dahinterliegende gedankliche Intention. Auf dem Grunde von "Claudius" liegt der Gedanke des Aufgerufenseins zum Helfen und zur Anteilnahme an der Nächstenwelt, und diesem Gedanken verleiht Kaiser die schärfste Form der Umsetzung ins Vorgängliche.

Auch das Geschehen in "Friedrich und Anna" basiert auf einem kühn herausfordernden Gedankengang. Friedrich ist die Mitteilung einer früheren Untreue seines jungen Weibes Anna zugegangen. Sein scharf zustoßendes Inquirieren gegenüber Anna zielt letztlich auf die Feststellung zweier Punkte: War dieser Mann edel und würdig oder ein gemeiner Hund - und hat er Gewalt auferlegt oder hat er zur höchsten Glückseligkeit verholfen? Nachdem Anna den hohen Wert dieses Mannes bestätigt hat und daß er sie glücklich gemacht hat, kommt es wieder zu einer echt Kaiserschen Schlußüberraschung, denn Friedrich bekennt: "Ich will ihm dankbar sein, denn er hat dich einmal glücklich machen können!" (68). Endetschon "Claudius" mit einer gut pointierten Prägnanz "Und jetzt die Häuser in Brand. Komm mit!" (35), so ist das in "Friedrich und Anna" gleichfalls so; der Abschluß lautet: "- weil ich dich liebe!" (68). Dies ist der Grund für das überraschende Verhalten Friedrichs. Wenn wir das Vordergründige übersteigen, so schließt sich uns als Sinn die Darstellung der Liebe auf, die in Selbstlosigkeit nur auf das Glück des anderen gerichtet ist. Dieser Darstellungswille geht wiederum in die Zuspitzung eines Vorgangsgeschehens ein, in dem jener andere, der die Frau schon einmal glücklich gemacht hat, noch Dank und Gastfreundschaft erntet.

Sprachlich beachtlich ist das Verhör, das Friedrich zuerst über den Erzieher und dann über Anna ergehen läßt, und zwar durch die scharfe Form der Anstachelung, durch die er beide

zur Preisgabe dessen zwingt, was er wissen will: ob es ein Mann war, der Anna ein Glück bereiten konnte. Indem er die schärfste Vergegenwärtigung der Widerwärtigkeit und Gemeinheit dieses Mannes zuerst vornimmt, treibt er die Wahrheit heraus, die im Widerspruch zu diesem Vergegenwärtigungsbilde steht. Im kurzen Herüber- und Hinüberspringen von Frage und Entgegnung lebt das echt Kaisersche im Gegensatz zu der romantisierenden und ästhetisierenden Sprachschicht. Ganz aus dem Kaiserschen erwächst auch die scharfe realistische Konsequenz im Vorstoß in die letzte Ausführung des Widerwärtigkeitsbildes, zu dem die Hundevorstellung verhilft - und dann der dialektische Umschlag, als Anna das wahrheitsgetreue Bild entrollt, das Friedrich erwartet und das er so hervorgeholt hat.

Es ist einleuchtend, daß die Stilbereiche in diesem Drama sich nicht einheitlich zusammenschließen. Das übergeworfene ästhetisierende Gewand verträgt sich nicht mit dem scharfen dramatischen Atem und Realismus der letztgenannten Stellen. Friedrichs Ausdrucksweise ist gespalten, da sie hier anders ist als anderswo, wo er sich in ästhetisierender Sprache, in köstlicher Redeweise ergeht. Der Bruch in diesem Jugendwerk klafft deutlich.

Abschließend sei noch auf die aufschlußreiche Begeisterung Friedrichs für Platon gewiesen, da sie auf ein ähnliches Verhältnis des jungen Kaiser zu Platon zurückverweist. Gegenstand der Faszination sind die Dialoge des Platon, und darin die herrlichen Wettspiele des denkerischen Geistes: "Komm und sitz nieder und nimm mit mir an dem herrlichen Wettspiel teil, der in diesen Dialogen entbrannt ist" (44). Früh fühlte sich Kaiser also schon von platonischer Dialektik angesprochen, und dieses Element ist in sein eigenes Drama vielerorts eingegangen.

Die jüdische Witwe (1908)

"Die jüdische Witwe" war das erste Werk Kaisers, das zur Veröffentlichung angenommen wurde, und zwar vom S.Fischer-Verlag Berlin 1911. In der 2.Auflage 1920 beim Kiepenheuer-Verlag Potsdam trägt sie im Untertitel nicht mehr die Bezeichnung "Biblische Komödie", sondern "Bühnenspiel".

Kaiser greift hier den Judithstoff auf. Seine Bearbeitung dieses Stoffes fällt anders aus als bei Hebbel, da Kaiser die Judithgestalt von einem anderen Standpunkt aus sieht, von dem er der Geschichte eine neue Wendung verleiht. Kaiser tritt der Geschichte sehr selbständig gegenüber. In Hebbels "Judith" lehnt sich das in seinem fraulichen und menschlichen Wert tief getroffene Weib gegen Holofernes auf, der einfach über ihre Individualität hinwegschreitet, eine solche gar nicht anerkennend. Bei Kaiser baut sich Judiths Wesen auf dem starken ihr innewohnenden Verlangen nach Erfüllung ihrer weiblichen Bestimmung, nach Befriedigung ihres Weibtums durch ein ihrer Stärke ebenbürtiges Mannum auf. Diese Judith ist in erster Linie körperlich gesehen und ist in eine gesellschaftskritische Konzeption eingebaut.

Kaiser stellt der Komödie das Wort aus Nietzsche "Oh, meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln" als Motto voran. Unter den alten Tafeln versteht er die Widersinnigkeit einer religiös gesteigerten Gesellschaftsordnung, die das Weib nicht zu seiner naturhaften Bestimmung und Befriedigung gelangen läßt. Zuerst wird die 12jährige Judith zur Ehe mit dem Schriftgelehrten Manasse gezwungen, der ein alter Greis ist, zwar lüstern, aber unfähig zur Verrichtung. Als sie den Holofernes getötet hat, wird sie zu einer Heiligen erklärt, der der Mann erneut versagt bleiben muß. Der einzige voll verstehender und erbarmender Menschlichkeit ist der Hohepriester Jojakim aus Jerusalem, der ihr zum Schluß beim gemeinsamen Fußfall im Allerheiligsten die Befriedigung und

Erfüllung gewährt, nach der ihr ganzes Wesen gedrängt hat. Dieses echt kaisersche Provozierende des Schlußvorgangs im religiösen Bezirk ist wohl der Grund gewesen, weshalb das Stück zunächst infolge Zensurverbots nicht aufgeführt werden konnte (Aufführung erst 1921).

"Die jüdische Witwe" ist das erste Stück Kaisers, das zum Teil auf Treppen spielt, nämlich im 1. und 5. Akt. Die Treppenbühne ist ja ein Gewinn aus den neuen Experimenten in der Umgestaltung der Bühne, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts vorgenommen wurden. Da Kaiser Theateraufführungen damals besuchte, ist ihm die Kenntnis der Treppenbühne aus der damaligen Bühnenwelt zugekommen. Schon in der "Jüdischen Witwe" gelingt es ihm, die Treppe in den Sinn des Bühnengeschehens einzubeziehen und diesen Sinn dadurch in theatergerechter Weise zu verdeutlichen. Es ist nicht gleichgültig, ob ein für Treppen vorgesehenes Spiel auch wirklich auf solchen aufgeführt wird oder nicht.

Im 1. Akt stellen die Treppen den Ausgang zum Tempel dar. Aus einem in der Tiefe gelegenen Pförtchen treten Judith, ihre Mutter und ihre Schwester Rebekka, die sie leiten. Sie soll dem oben im Tempel wartenden Manasse zur Antrauung als Ehefrau zugeführt werden. Judith aber verweigert den Ausgang, weil der über ihr ragende Tempel Ausdruck und Endziel des Vorhabens ist, mit dem man sie um die Erfüllung ihres Weibtums betrügen will. Das in dramatischem Kampf sich vollziehende Ringen der Familie Judiths, sie vorwärtszubringen, veranschaulicht sich auf der realen Bühnenebene in der Art, wie man sie Stufe um Stufe hochzuzerren sucht. Die Nutzung der theatralischen Gegebenheiten zu seinen dramatischen Zwecken zeichnet Kaiser von früh an aus.

Die Szene mit der sich sträubenden Judith erschließt auch die neue dramatische Möglichkeit der wortlos-stummen Dramatik. Das Miteinanderringen geschieht nicht in der Wortform heftiger Rede und Widerrede, sondern bleibt bei Judith beschränkt

auf ein dramatisch um so wirkungsvolleres Schweigen oder "Nein"-Sagen. Vergeblich wenden ihre Angehörigen alle Mittel der Überredung auf.

Dieses Gegeneinander aus Drängen und Sich-Versteifen wirkt dramatisch außerordentlich lebhaft. Als Manasse selber dazukommt, gibt Judith einen Ausbruch höchsten Widerstandes. Manasse ist in seiner Charakterisierung mit Lächerlichkeit behaftet. Der Gesamteindruck seiner Gestalt ist gespreizt, geckenhaft, geschwätzig. Die Sprache ist seinem Charakter angepaßt; die Realistik ist erstaunlich, in welcher Kaiser die sprachliche Transponierung dieses alten, impotenten, sich zierenden, affektierten Greises gelingt. Er ergeht sich in einem quasselnden Redefluß, der in unendliche Wiederholungen und Geschwätzigkeiten ausläuft. Obwohl Judith sich vor der widerlichen Greisenhaftigkeit Manasses sträubt, wird sie zum Schluß des 1. Aktes mit Gewalt zum Tempel und zur Ehe hineingeschoben.

"Die jüdische Witwe" fügt sich noch in die Jugendphase Kaisers ein, da sie viele Längen, Breiten und Realistisch-Episodisches enthält. Der Anfang ist dafür bezeichnend: das Stück geht nicht gleich mit der Szene der überredenden Gewaltnahme auf Judith und ihres Widerstandes los, sondern mit einer Vorbereitungsszene, die etwas vom Hintergrund sichtbar macht, auf dem Judith zur Ehe mit Manasse gezwungen wird: Für die in geringem Ansehen stehenden Kaufleute ist die Ehe einer ihrer Töchter mit einem Schriftgelehrten eine hohe Auszeichnung. Geltungsstreben auf der einen Seite und impotente Geilheit auf der anderen sind der Raum, in dem Judith zum Opfer fallen muß.

Bezeichnender noch für den Jugendstil und seine Freude an der realistischen und komischen Ausgestaltung einer Charakterisierung ist der 2. Akt mit der Badehofszene. Hier bricht die ganze Lüsternheit und Impotenz Manasses hervor, der nur noch die lüsterne Gier des Schauens und schmutzigen Denkens

besitzt, aber nicht mehr die Selbstverständlichkeit des Handelns. Kaiser begibt sich auf die für ihn neue Sprachebene der Lüsternheit und senilen Geschwätzigkeit, und läßt in ihrer Gestaltung nichts zu wünschen übrig. Hier zeigt sich schon imponierend, was das Gesamtwerk dann ausweist, daß Kaiser viele Stilformen zu meistern in der Lage ist, gedankliche wie realistische. Die Badehofszene ist sprachlich sehr ausgelängt, da sie stark episch und charakterisierend ist. Es handelt sich nicht um eine kurze, in schlagartigen Vorgängen aufleuchtende Charakterisierung. Manasses Sprache ist aber trefflich wiedergegeben. Er wendet alles in unzähligen Wiederholungen, tritt alles breit, spielt auf den Worten herum. Judith muß die Aussichtslosigkeit erkennen, von ihm Erfüllung und Befriedigung zu erlangen.

Bezeichnend für die Struktur der "Jüdischen Witwe" ist, daß sie nicht streng entlang eines Haupthandlungsstrangs läuft. Vielmehr legt sich um diesen noch allerhand herum. Nebenpersonen sind eingeschaltet, die das Judith-Manasse-Thema nochmals veranschaulichen. Der Aufbau ist also keineswegs derart geradlinig und auf nur einen Vorgang begrenzt, wie in den späteren Dramen Kaisers. Die ohne Nebenhandlungen, ohne wiederholende Spiegelungen komponiert sind, so daß eine kürzere Form des Dramas, die auf die einsträngige Ausführung eines Gedankens gerichtet ist, entsteht - was die hohe Zahl von über siebzig Kaiserschen Dramen miterklärt. Die Schwäche der Männer, mit denen Judith in der Stadt zusammenlebt, erfährt eine dreifache Spiegelung auf Nebenebenen. Nach der Enttäuschung mit Manasse sucht Judith den starken Negerdiener Simson an sich zu ziehen, muß aber feststellen, daß dieser von Manasse kastriert worden ist. Dann schickt sie Simson auf die Straße, irgendeinen Mann herbeizuholen, aber da die Belagerung bereits angebrochen ist und die Männer entkräftet, fällt der erste gleich tot um vor Erregung, als Simson ihn zu Judith bringen will. Die beiden Stadtobersten Charmi und Chabri, die Judith zu kühner Tat gegen Holofernes

anzutreiben versucht, versagen in kläglicher Feigheit. Und so entschließt sich Judith im 4. Akt, selber zu Holofernes zu gehen, um endlich ein starkes Mannum zu erleben, das sie befriedigt.

Wenn Judith aber nun Befriedigung des Drängens ihrer Naturbestimmung bei Holofernes fände, so entfielen der Grund für sie Holofernes zu töten und der Judithstoff ließe sich nicht weiter dramatisch entwickeln. Daher greift Kaiser im 4. Akt mit einer selbständigen Gedankenführung ein. Er führt den König Nebukadnezar ein, der ein Gegenbild zu Holofernes ist, ein Ästhet, ein Humanist, ein Spätling. Er hat nicht die körperliche Stärke eines Holofernes, aber eine Holofernes übertragende geistige Stärke. Und auf dem Umweg über die Stärke seines Geistes vermag er an Judith anzudringen. Judith erkennt, daß für Holofernes das Mahl und das Weib halten dasselbe ist, und gleitet langsam zu Nebukadnezar über, der die geistige Kraft zur Bezwingung eines Frauensinns besitzt. Damit ist das Motiv für die Tötung gewonnen - Judith will den rohen Holofernes beseitigen, um Nebukadnezar zu gehören. Aber sie hat nicht bedacht, daß ein Ästhet wie Nebukadnezar der Größe ihrer urtümlichen Kraft letztlich nicht gewachsen ist. Voll Entsetzen flieht Nebukadnezar, als er Judith den gewaltigen Holofernes totschlagen sieht. Wieder bleibt Judith enttäuscht und unbefriedigt zurück.

In bewußt symmetrischem Bau ist der Schlußakt ähnlich dem ersten angelegt, aber die Situation erfährt eine gänzliche Umwendung. Zunächst scheint sich mit umgekehrten Vorzeichen alles wie beim ersten Mal abspielen zu wollen: Judith soll in den Tempel gezwungen werden, diesmal um ewiger Jungfräulichkeit geweiht zu werden. Denn die Tatsache ihrer Jungfräulichkeit nach der Ehe mit Manasse und nach der Tötung des Holofernes ist als Wunder ausgelegt worden. Judith sträubt sich wieder, als sie aus dem Pförtchen geführt wird. Nun jedoch erfolgt der plötzliche Umschwung: Judith sieht vor

sich den bereits in beträchtlicher Nacktheit in die Tiefe des Tempels schreitenden Hohenpriester Jojakim, ahnt überwältigt seine Bereitschaft - und nun wird ihr der Tempel zum Ziel gewaltiger Bejahung. Dichterisch beginnt Kaisers Sprache zu strömen, wie Judiths Körper und Wesen in herrlicher Jugend aufblühen und ihrer Bestimmung entgegenwachsen: "Schimmer schöner Jugend fluten auf und nieder. Leise tasten ihre Finger, denen die Hände mit größeren Flächen langsam nachgehen, an den eigenen Gliedern herab. Ihr Leib spannt sich - und aus aller Verfolgung, Vorwurf und Bestimmung baut er sich neu und voller auf. Ihre Finger zittern um den Saum ihres kurzen Kleides, als höben sie daran. - Die Säule ihres zur Erde stehenden Haares trägt die Stirn ihrer schönen Mädchenkraft, wie die Krone heiligsten Gebietens" (160).

Schöne Männlichkeit und Menschlichkeit sind in Jojakim verschmolzen, der "aus der Tiefe freundlich lächelnd rufend und winkend" verlangt: "Auf die Frist eines Fußfalles entbehrt sie doch!" (161). Und so schließt sich endlich hinter beiden der Vorhang des Allerheiligsten. Der Hohepriester befreit Judith zum Eingehen in Sinn und Bestimmung ihrer Natur, indem er sie geschlechtlich befriedigt - an göttlichem Orte, damit diese Bestimmungsrealisierung ins Göttliche steigend. Mit dieser hohen Einschätzung der Realisierung des Geschlechtswerts befindet sich Kaiser im Einklang mit damaligen Zeitanschauungen, so daß die Gedankenproblematik im ganzen noch nicht so selbständig ist wie schon im "König Hahnrei". Man beachte, daß das Wort "Bestimmung" von Kaiser selber gebraucht wird, so daß die Deutung dieses Dramas, die den Sinn der Judithgestalt in der Erreichung ihrer weiblichen Bestimmung am Schluß gipfeln sieht, aus der in die Sprache eingegangenen Vorstellungswelt des Dichters gegriffen ist.

Der Abschluß des Stücks ist theatralisch geschickt: die umstehenden Priester und Stadtobersten warten -- warten -- und

warten auf das Wiedererscheinen der zwei -- aber niemand kommt. Nach langer Stille spricht einer der Stadtobersten den Schlußsatz: "Jedenfalls ist die Art eines Fußfalls bei euch in Jerusalem eine andere!" (164).

Eine wichtige Beobachtung bezieht sich schließlich noch auf eine Erscheinung, die Kaiser später selten weiterführt: Spiegelung des Geschehens in Volksszenen, die am Rande liegen. Die Zuschauer in der "Jüdischen Witwe" sind ungeschminkt realistische Kommentatoren, derber Witz regiert hier die Bühne, aufsteigend aus den niederen Volksschichten. Die Ausweitung des Dramas durch die Spiegelungstechnik mutet shakespearisch an, und es ist fast als schade zu bezeichnen, daß Kaiser seinen späteren Dramen diese shakespearische Qualität kaum mehr mitgeteilt hat, da sein dramatischer Kunstwille in die Richtung einer mehr klassizistischen Form geht. In den "Bürgern von Calais" ist das Volk nur noch unartikulierter Hintergrund.

König Hahnrei (1910)

"König Hahnrei", geschrieben 1910, ist die erste große Tragödie Kaisers (die Bezeichnung "Tragödie" fügte Kaiser der 2. Ausgabe von 1923 bei). Sie ist Kaisers Version des uralten Tristan- und Isolde-Stoffes. Wie bereits die "Jüdische Witwe" offenkundig machte, kennt Kaiser keine Verpflichtungen gegenüber der Geschichte oder vorgeformten literarischen Stoffen, sondern betrachtet sie jeweils aus einem neuen Angelpunkt.

Der Titel macht deutlich, daß die Problematik des Stücks in König Marke zentriert ist, den Kaiser zum Gefäß seines eigenen Ich macht. "König Hahnrei" ist eines der Dramen Kaisers, dessen richtiges Verständnis in der Kaiser-Literatur bisher am wenigsten gefördert worden ist. Das liegt daran, daß der "Hahnrei" eine einzigartige Stellung in der ersten Hälfte des Lebenswerks Kaisers einnimmt; er ist weder vom Vorherigen, der "Jüdischen Witwe", noch vom Nachherigen, der expressiven Hauptzeit, zu verstehen. Mit der Einbiegung Kaisers in die Thematik der Erneuerung des Menschen ab 1912 versinkt die Thematik des "Hahnrei" ins Unterirdische und tritt richtig erst wieder im Spätwerk Kaisers nach 1933 nach oben aus. Von Dramen wie "Rosamunde Floris" (1936) her wird vieles im "Hahnrei" deutlicher. In den 20er Jahren war eine richtige Einschätzung des "Hahnrei" unmöglich, da sich der Blick für seine Bedeutung erst vom Gesamtwerk her öffnet.

Freilich ist die Psychologie dieses ganz Kaiserschen Marke nicht leicht faßbar. Der Fehler der bisherigen Deutungen besteht darin, daß sie, von der "Jüdischen Witwe" herkommend, auch den "Hahnrei" oberflächlich als ein von psychoanalytischen Vorstellungen her zu erklärendes Drama aufgefaßt haben. Der "Hahnrei" ist aber eine tiefe Objektivierung der eigenen menschlichen und künstlerischen Grundproblematik Kaisers. Daß man das nicht gleich gesehen hat, liegt an der Verbergung in der völligen Objektivierung und an der mangelnden Kenntnis des Spätwerks, in dem Kaiser stärker und manchmal auch

weniger objektivierend eine Deutung seines eigenen Menschen- und Künstlertums gibt, während man in der Hauptzeit einen sich selber deutenden Kaiser nicht kannte.

Erwähnen wir zunächst, daß sich Kaiser in der Liebesdarstellung von Gottfried von Straßburg unterscheidet, der die Liebe Tristans und Isoldes als Einheit von lip und herze gestaltet. Die Liebe Tristans und Isoldes ist bei Kaiser jedoch nur mit körperlich-sinnlichen Akzenten versehen. Wie ist dies zu erklären? Auf keinen Fall so wie in der "Jüdischen Witwe", in der die Darstellung der Frau unter dem Aspekt des bloßen Geschlechtstriebes unter Zeitabhängigkeit steht (der Vitalitätsgedanke als Reaktion auf das Dekadenzproblem des Jahrhundertanfangs) - vielmehr muß man das Neue ⁱⁿ der künstlerischen Erhöhung dieses Tatbestandes im "Hahnrei" sehen. Wenn die Tatsache der Liebesbeziehungen Tristans und Isoldes und ihres Betruges gegenüber Marke die gnadenlose Härte und Wahrheit der Wirklichkeit bedeuten soll, der Marke nicht gewachsen ist, so ist es künstlerisch sinnvoll, daß diese Liebe eine rein geschlechtliche und keine seelisch-geistig sublimierte ist. Denn von dieser Liebe, die eine rein geschlechtliche und duistische und keine Freundschaftsliebe ist, ist Marke gänzlich ausgeschlossen. Marke braucht aber die Liebe - das ist die große Grundnotwendigkeit seiner Existenz - als das einzig ihn Erhaltende - der Begriff des Erhaltenden ist ein Leitbegriff dieses Dramas. Die Wahrheit aber gibt diese Freundschaftsliebe nicht her, die alle drei umfassen und einbeziehen würde.

Und so tritt schon im "Hahnrei" eine der wichtigsten Grundlagen des Kaiserschen Dramas heraus, der Gegensatz von Wirklichkeit (hier "Wahrheit" genannt) und Gegenwelt zur Wirklichkeit, d.h. Traumwelt. Ein großer Teil der Kaiserschen Dramatik ruht auf diesem Gegensatz einer Realitäts- und einer Irrealitätsebene. In den frühen Komödien schlugen sich die Ansätze zu dieser dramatischen Erfahrung in dem ironisch-komödienhaften Einander-Mißverstehen nieder, im "Hahnrei"

ist der Dialog völlig gestört und weitgehend aufgehoben, weil Marke sich gänzlich in einer Gegenwelt des eigenen Inneren eingerichtet hat, in der er in einer imaginären Freundschaftsliebe geborgen ist.

Diese Gegenwelt ist im Anschluß an die Ausdruckswelt Kaisers, jedoch verschieden nach der Terminologie der einzelnen Dramen, zu bezeichnen: Gegenwelt des Traums, des Glücks, des Paradieses, der Vorstellung, des Oberen, des glücklichen Wahns, der Reinheit usw. Die beste übergreifende Terminologie scheint Gegenwelt des Traums zu sein, da die Worte "Traum" und "träumen" in diesem Zusammenhang besonders häufig vorkommen.

Dieses Streben, sich der Wirklichkeit zu entziehen, und in ein irreales Reich der Erfüllung einzugehen, hängt mit dem Wirklichkeitserleben des 20. Jahrhunderts zusammen. Kaisers Verhältnis zur Wirklichkeit ist bestimmt durch das für seine Zeit symptomatische Erlebnis, daß der Bestand des Lebens tief erschüttert ist. Die Wirklichkeit ist nicht mehr das Umgreifende und Bergende, sondern steht unter den Vorzeichen des Brutalen, Kalten, Furchtbaren, Schrecklichen, Ungetümen, Harten, Schändlichen, Unreinen usw.

Auch König Marke ist unfähig, die Wirklichkeit, und das heißt in seinem Fall die "Wahrheit" zu ertragen - und zwar warum? Dafür sind die beiden großen Monologe im 3. und 5. Akt die zentralen Stellen. In der Kälte seines Alters ist die erhaltende und lebendige Wärme der Freundschaftsliebe eine große Notwendigkeit seelischer Art für ihn. Kälte und Wärme sind zwei beherrschende Ausdruckspole dieser Tragödie. Alter ist aber eine Symbolisierung für Geist, wenn das auch in der objektiven Gestalt dieses Dramas nie direkt ausgesprochen wird. Schon in den Frühwerken trat uns Geist in Verbindung mit Krankheit, Tod und Kälte entgegen. Kälte ist ein Attribut des Geistes, sie ist aber auch ein Attribut von Markes Alter, so daß die Gleichsetzung des Alters mit dem Geiste über das Mittelglied der Kälte unzweifelhaft möglich ist. König Marke

als einen gesteigerten Manasse zu sehen, ist unmöglich. Sein Problem ruht darin, daß das Geistige des Lebendigen bedürftig ist, das erhält und wärmt, weil der Geist allein kalt ist. Das Lebendige ist jedoch vor allem in der Liebe anwesend. Die Tragik Markes erwächst nun daraus, daß er in der Welt der Wahrheit und Wirklichkeit diese lebendige, erhaltungsnotwendige Liebe nicht findet, sondern daß ihm von der Wahrheit nur Kälte entgegenströmt. Und so bildet er unter dem Druck der Wirklichkeit eine Traumwelt des Glückes aus, in die er sich zurückzieht, und der er die Tristan-und-Isolde-Liebe einzuverwandeln sucht, was gleichbedeutend ist mit ihrer nur in der Vorstellung vollzogenen Umwandlung in eine Freundschafts-liebe, was sie in Wahrheit nicht ist. Von daher speist sich der das ganze Stück durchziehende Vorgang, daß Marke, obzwar er um die Liebe Tristans und Isoldes weiß, sie nicht wahrhaben, nicht anerkennen, negieren will. Er sucht alles in dem Sinne umzudeuten, als sei es sein eigenes Werk, er tritt mit einem Umzwingungswillen an die Wirklichkeit heran, der sich jedoch nicht in Aktivität äußert, sondern in Umdeutung, Ausbau einer rein wunschgeborenen Gegenwelt in seinem Inneren.

Hieraus springt der dramatische Kern: auf der einen Seite Markes Bestreben, der Wahrheit den Mund zu verschließen, auf der anderen das Andringen der Wahrheit. Marke sucht die Wirklichkeit zu einem Echo seiner Traumwelt zu machen, dem die Wirklichkeit aber ihre Eigenmächtigkeit entgegensetzt. Aus dieser Grundauffassung Markes resultiert die dramatische Monologstruktur. Die eine große sprachliche Tat Kaisers im "Hahnrei" besteht darin, daß er daran geht, sich den Monolog zu unterwerfen. Die Tragödie besteht zu einem beträchtlichen Teil aus den Monologen Markes, die Sprache Markes ist der Monolog. Die Zwiespältigkeit zwischen Traum und Wahrheit ist die Basis für die Gewinnung des dramatischen Monologs. In Markes Monologen vollzieht sich die Auseinandersetzung mit dem aus der Wirklichkeit zu ihm Dringenden, das seine Traumwelt bedroht und dem er daher die Spitze abbrechen muß, um

es in seine Vorstellungswelt einsmelzen zu können. So sind seine Monologe von erregender Dramatik erfüllt, er steht fortgesetzt in einem geistigen Kampf gegen die objektive Welt. Ergibt dies die dramatische Seite des Markeschen Monologs, so entsteht die expressive aus der anderen Funktion des Monologs, Selbstäußerung, Selbstenthüllung zu sein. Markes schärfste Leiden bewegen seine monologische Sprache mit und entfesseln an vielen Stellen eine bestürzende Gewalt der Sprache.

Vorausgewiesen sei noch auf die Weiterentwicklung der Motivation im 5. Akt über die Pole Wärme und Kälte hinaus zu den Gegensatzpaaren von Begrenzung und Wesenlosigkeit. Für Marke ist die Liebe Tristans und Isoldes eine Notwendigkeit, denn obzwar er sich vor ihr entsetzt, ist sie doch andererseits ein Abgegrenztes, eine Tat, die umdeutbar, seiner Wunschwelt anverwandelt und in sein eigenes Werk umschaffbar ist. Die Entweichung der Liebe in die Möglichkeiten des Grenzenlosen, die sich in der Phantasie darstellen, übertrifft an Furchtbarkeit die Unbarmherzigkeit und Kälte der Wirklichkeit, da ihr mit keiner umschaffenden Deutung mehr beizukommen ist. Nur Tat, Grenze, Kugel bewahren vor der Zersprengung in die Weite des Wahnsinns. Was hier dazukommt, ist eine Symbolisierung der Notwendigkeit des Kunstwerks, das ein Abgegrenztes ist und vor dem Verströmen in den Wahn rettet. Somit stellt sich Marke als ein tiefgeschautes Symbol des geistig-künstlerischen Menschen dar.

Fassen wir noch einmal die sprachlichen Leitpole für die richtige Deutung dieses Dramas zusammen: Traum, Glück, Leben und Liebe, Erhaltung, Wärme, Ruhe, Grenze - Wahrheit, Wirklichkeit, Alter, Kälte, Zersprengung, Angst, Wahn.-

Für die Gegenwelt des Traums bildet Kaiser eine symbolische Bildwelt aus. Marke hat sich zu Beginn des Stücks an einen Platz zurückgezogen, der von einer Mauer abgeschlossen ist. Er sitzt unter einem blühenden Akazienbaum und ist der

"glücklichste König von der Welt" (9). Hier, wo alle äußeren Störungen ferngehalten sind, ist ihm der Traum gesichert, hier kann er von Isolde "träumen" (9). Der erste Monolog Markes beginnt mit einer mittelalterlichen Selbsteinführung und -vorstellung, die Zeugnis ablegt von der erneuten Aufnahme mittelalterlicher Elemente im 20. Jahrhundert. In mittelalterlicher Weise tritt sich die einführende Person selber objektiv gegenüber, an kein Gesetz psychologischer Wahrscheinlichkeit gebunden.

Die Barone sind das Gegenspiel, das die Wirklichkeit repräsentiert und Marke auf sie zu stoßen sucht. Sie fordern die dramatische Abwehr Markes heraus, der seine Traumwelt zu erhalten bestrebt ist. Aus seiner Abkehr unter dem blühenden Akazienbaum reißen sie ihn mit der Mitteilung ihrer Beobachtungen, dringen aber nur schwer an ihn heran, da die Herstellung einer dialogischen Beziehung, eines echten Eingehens Markes auf ihre Reden ausbleibt.

In seinen Gedanken aber bewegen sich von nun an Wirklichkeit und Unwirklichkeit gegeneinander. Das führt zu dem großen Monolog Markes in seinem nächtlichen Schlafzimmer, dessen dramatische und theatralische Struktur Kaisers Meisterschaft in der Monologgestaltung bestätigt. Der Monolog läuft nicht in einem einzigen großen Stück ab, sondern ist reich gegliedert durch Bühnenanweisungen, die eine schauspielerisch-bewegungshafte Entfaltung in den Monolog hineintragen. Die im Raum anwesenden Gegenstände erfahren eine Nutzung durch Einbeziehung in den Monologablauf, der sich dadurch nicht nur innerlich, sondern auch real vollzieht. Das reale Monologgeschehen heftet sich vor allem an die Nachtlampe und den Becher mit dem Nachtwein. Isolde hat bei ihrem Weggang zu Tristan die Lampe zu Marke hin geschoben, damit ihr Bettanteil im Dunkeln bleibt, und in den Wein süßen Dunst erzeugendes Gift gegeben. Als Marke erwacht, fühlt er sich zunächst wieder als der glücklichste König. Er bemerkt die Verschiebung der Lampe und nimmt die übergroße Schwere des

Weins wahr, ihm dämmert die Möglichkeit der Vertauschung der Becher, ja mehr: einer bewußten Handlung - und so erwächst der Übergang zur verzweifelten Gewährwerdung der Leere des anderen Betts. In realistisch aufgelockerter Komposition geht nun in Marke die Vergegenwärtigung all dessen vor, was er von Tristan und Isolde vernahm, als er in den Akazienbaum gestiegen war. Jedes neue Wiedererinnern der schmerzhaften Tatsachen löst stärkste schauspielerische Dynamik aus: er bricht aus, er bricht nieder, er vergräbt die Stirn, er fährt steil hoch usw. An seine Klage "Das sind qualvolle Vorstellungen" knüpft sich meisterhaft der Übergang zur dramatischen Gegenbewegung des Monologs, zur Beseitigung und Auflösung des Qualvollen: "Das sind - Vorstellungen - !!" In diesen neuen Deutungszusammenhang stellt er nun die Phänomene, die ihn im ersten Teil des Monologs mit Entsetzen erfüllten. Er verwandelt: "Es spielt mir vor - was ich -- im Akazienbaum geträumt habe!" Er beruft sich auf seine Augen, die nichts sahen, ohne sich einzugestehen, daß er sie ja meistens geschlossen hält, weil er nichts sehen will. Diese neue Beruhigung im Glück setzt sich wieder in symbolische Realvorgänge um: er zieht die Lampe wieder auf seinen Bettanteil herüber, damit erneut das Eingehen in die Blendung der Vorstellungswelt ausdrückend, und erschöpft den benebelnden Wein im Becher.

Da reißt es ihn aber plötzlich wieder wie gepeitscht aus dem Schlaf, er steht auf dem Bett und schreit: "Das Kind!!" Hier ist eine Rückerinnerung in ihm aufgestiegen, denn Isolde hatte erzählt, wie sie einst ihren kleinen Bruder aufgehoben und an sich gepreßt hatte. Diesem Bilde wird Marke nie mehr entrinnen, da es sich ihm als ein unbewußter Vorwand darstellt, seine Eifersucht auf das Kind zu lenken statt auf Isolde in ihrem Verhältnis zu Tristan. Im weiteren Verlauf des Monologs sucht er sich zur Gewißheit der Grundlosigkeit seiner Befürchtungen hinsichtlich des Kindes durchzuringen, bis er einigermaßen beruhigt das quälende Grübeln einstellt.

Dieser große Monolog ist reich differenziert und durchgegliedert, voll Anteil an Real-Vergänglichem, voll packender Gegenwärtigkeit, da Markes Gedanken sich erst im Prozeß der Formung befinden und gegeneinandertreten. Langsam holt er Rückvergegenwärtigungen herauf, dann springt plötzlich ein Gedanke in ihm auf. Wir wohnen dem Vorgang bei, wie sich sein Inneres auseinanderlegt. Es ist kein Monolog in einem Zug, sondern ein realistisch aufgelockerter und psychologisch echter Monolog (S.17 - 21).

Der weitere Gang des Stücks ist darauf abgestellt, daß Marke das Zusammenstürzen seiner Scheinwelt zu verhindern trachtet. Er hängt im Unbewußten am Kind, damit seine Eifersucht Nahrung hat und trotzdem abgelenkt ist. Als Andret ihn zur Beobachtung einer heimlichen Begegnung an einer Mauer bei Mondlicht mitzieht, reckt sich Marke aus dem Versteck immer hoch, um die Liebenden durch seinen Schatten auf der Mauer zu warnen.

Der zweite Teil des 2.Akts bringt jedoch bereits einen starkgeführten Stoß gegen Markes poetische Welt. Die Barone haben Mehl in Isoldes Bett gestreut und ein Mehlabdruck eines Körpers hat sich am nächsten Morgen in Tristans Bett gefunden. Dieses rein Körperhafte malt Kaiser mit großer Deutlichkeit aus, so daß die anfangs festgestellte körperliche Akzenthaftigkeit der Tristan-und-Isolde-Liebe bestätigt wird. Marke aber erklärt alles hinweg. So kommt Andret zu der richtigen Schlußfolgerung: "Der König - weiß es -- aber er will es nicht wissen!!" (7o).

Der 3.Akt setzt mit dem großen, aufschlußreichen Wärme-Kälte-Monolog ein. Tristan ist gekommen, sein Schwert vor Marke abzulegen, weil er sich schuldig fühlt, Aber Marke tritt in keine dialogische Beziehung zu ihm, sondern läßt sich über Sehnsucht und Leid seines Innern aus. Wärme und Kälte sind die Pole seiner Sehnsucht und Angst, um Wärme und Frost wachsen viele bildliche Vorstellungen Markes auf, die diesen

Grundgegensatz ausformen. Alter - Frost - Eis - Kälte - Sturm - Schnee - Zerschlagen sind der Gegenkomplex zu Wärme - Ruhe - Feuer - Leben - Traum - Flamme - Freundschaft - Erhaltung. Die Bildwelt deutet auf kommendes Geschehen voraus und wird mit dem Hintergrund des Dramas vereinheitlicht, denn der Rahmen des 5. Akts, in dem Markes Traumwelt zerbricht, ist ein öder Wintertag, erfüllt von lastendem Schnee.

Als Marke in der Szene mit dem Kabbalisten, der ihn in einem Zauberspiegel das Kind in den Armen Isoldes sehen läßt, die Grundlosigkeit seines Argwohns gegen das Kind einsieht, glaubt er zur Wirklichkeit und zum Sehen bekehrt zu sein. Aber er unterliegt der Selbsttäuschung, da er den Zusammenhang zwischen der Erhaltung seiner Traumwelt und der Eifersucht auf das Kind gar nicht aufheben kann. Wenn er sich zur Wirklichkeit bekennt, muß er Isoldes Untreue anerkennen. Dann fällt alle Wärme um ihn herum ab, verzieht sich im Zurücklassen unbarmherziger Kälte. In dieser scheinironischen Beleuchtung sind die Zeilen zu lesen: "Das habe ich zugelernt - Die Wirklichkeit ist rein und klar - frisch wie ein Herbsttag. wo die Bäume: Äste und Blätter sind - und nicht sturmhaupschüttelnde Riesen!" (93). Für Marke ist die Wirklichkeit aber gerade nicht das, was befreit, was rein und klar ist. Eine geniale Wortverbindung, geboren aus sprachschöpferischer Kühnheit, ist "sturmhaupschüttelnde Riesen". Sie offenbart Kaisers Visionsmächtigkeit im Bilde. Der im Fieber seiner Qual liegende Mensch wie Marke schaut Ungetüme, die er geschlachtet wissen möchte (93), Wolken, die sich um ihn lagern. Ungetüme und Wolken sind bei Kaiser ein wiederkehrender Angstausdruck; das Entsetzen, von dem Marke sich heimgesucht fühlt, nimmt diese Bildgestaltungen an.

Der Bericht des Steuermanns über seine Beobachtungen bei der Überfahrt Tristans und Isoldes ist geeignet, Markes Position am Abgrund weiter zu verschärfen. Gleichzeitig wirft die Diktion dieses Berichts wieder Licht auf die reine Sinnenhaf-

tigkeit der Liebe Tristans und Isoldes: "... das Alleinsein schlug wohl über ihnen zusammen und der Wein wirkte: - sie umschlangen sich - warfen sich nieder - und vereinigten sich - vor der ungeheuren Bläue des Meeres!" (97). Hier steigt die Kaiser innewohnende Tendenz zum großgeschauten Bild auf, das noch das weite Meer in sich hineinzieht, gegen dessen Bläue die Unbarmherzigkeit der Geschlechtsliebe gestellt ist.

Die Rosenhofszene am Ende des 3. Akts ist ein erster großer Höhepunkt, denn in ihr spricht Marke die Verstoßung Isoldes aus, weil sie ihm nicht helfen will, die Eifersucht auf das Kind zu beseitigen, indem sie den Hergang genau erzählt. Die Verstoßung Isoldes geschieht also nicht wegen ihrer Liebe zu Tristan, sondern weil Marke in ihrer Weigerung, über die Gefühle zwischen ihr und dem Kind auszusagen, ein geheimes Eingeständnis schuldhafter Erotik erblickt. Zwischen der eingebildeten Eifersucht auf das Kind und der Negierung der Tristan-und-Isolde-Liebe besteht ein inniger Zusammenhang: erweist sich die Eifersucht auf das Kind als unberechtigt, so müßte Markes Eifersucht auf die Wirklichkeit der Tristan-und-Isolde-Liebe springen. Dem sucht er jedoch unbewußt auszuweichen. Seine Sprache geht immer mehr in atemloses blindes Wüten über, ist aber trotzdem von Kaiser symmetrisch gegliedert!

In achtfacher Wiederholung des Wortes "leer" versprachlicht sich Markes Sturz in die völlige Leere. Gleichzeitig vollzieht sich ein wichtiger Symbolvorgang: Marke fällt mit dem Gesicht in die Stacheln der Rosenstöcke und bleibt dort liegen. In diesem Bild tritt etwas von der Markeschen Grundsituation heraus: Marke liegt verwundet in eine Rosenwelt gebettet. Die Verwundung stammt aus Alter und Wahrheit, die Rosen sind nicht ästhetisch schmückender Selbstzweck, sondern szenisches Abbild, reale Ausprägungsform jener irrealen, nur subjektiv gültigen Traumwelt, in die Marke in seinen Vorstellungen hinüberreicht und die sich unter dem Druck der Wirklichkeit gebildet hat.

Aber erst dem 4. und 5. Akt geben die großen tragisch-expressiven Entladungen ihr Gepräge. Marke fühlt sich zutiefst verletzt, betrogen, und die Leidenschaft seiner inneren Aufgewühltheit führt zum Durchbruch einer ungeheuren Wortgewalt. Ingrimm und Verzweiflung brechen in grandiosen, aber gegliederten (!) Ausbrüchen hervor. Obwohl die Sprache Markes mit höchster Expression aufgeladen ist, darf man das Reflektierende dieser Sprache auf der anderen Seite nicht übersehen. Es ist Leidenschaft und Reflexion, die die Seelenvorgänge Markes beschreibt, nachdem ihm der Boden aus dem Gehäuse seiner Traumwelt herausgefallen ist. Für die extreme Gefühlslage ist die einfache Aussage nicht mehr zureichend, daher wachsen Bilder empor, die das Äußerste bezeichnen, einen Zug ins Gewaltige haben, sich auftürmen und über die Realität ins Kosmische hineinragen. Vgl. das Bild des emporwachsenden Betruges: "Der Betrug ruht nicht - der Betrug schläft nicht - er ist am Werke - er häuft seine Taten - er türmt sich auf - er ragt aus dem Wald - stößt in die Wolken - schlägt ein klaffendes Loch in den blauen Himmel - die Scheibe spaltet sich - und in den Spalt dringt - dringt - Betrug!!" (128). An anderen Stellen ist Marke kein Vergleich derb, drastisch genug, um die erfahrenen Kränkungen zu brandmarken, zu versinnlichen. In schärfster Form wird die Kränkung einer Züchtigung gleichgesetzt, der Peitschung eines Hundes, derbste Vorgänge der Wirklichkeitssphäre leisten einen Beitrag zu den Zwecken der expressiven Sprache.

Der 5. Akt beweist, wie in den Dramen Kaisers der Hintergrund nie zufällig oder unwesentlich ist, sondern von Symbolkraft. Ein Tag im Winter ist angebrochen, grau, schwarz, schneeverhangen. Marke hat Tristan und Isolde zurückholen lassen, weil er die Wärme ihrer Liebe braucht und es nicht seine Absicht bei der Verstoßung Isoldes war, daß Tristan mit ihr ziehe. Aber die Liebe Tristans und Isoldes ist von Zerfall und Untergang betroffen worden. Marke hat diese Liebe getötet: "Seine Schwäche lastete auf ihrer Kraft, bis sie uns

zerbrach!" (147). Für Marke stellt sich mit diesem Aufhören der Liebe eine neue Furchtbarkeit der Situation ein. Denn nun gibt es keine Taten mehr, an die er sich - undeutend - festhalten kann, vielmehr ist sie für ihn ins Grenzenlose entwichen. Darum bittet er: "Laßt mir die Tat! - Seht an: - die Tat! - sie steht da! - geschaffen! - wahr! - rund! - eine Kugel: nichts kann zu ihr hinzutreten - noch aus ihr herausfallen! - alles an ihr ist Grenze und Ende - Ruhe! - Glück!" (157). Marke ist im letzten Grunde Sinnbild des künstlerischen Menschen, und besonders des künstlerischen Menschen Georg Kaiser, in dem die ständige Gefahr gegeben liegt, daß ihn die Macht poetischen Geistes hinwegführt und hinausträgt ins Unbegrenzte, wo er sich in Wahn und Leere schweifend verliert. Vielleicht ist dieser latente Zug ins Ungemessene das typisch deutsche Erbteil Kaisers, dessen Verfahren aus einem märkischen Bauerngeschlecht stammen. Begrenzung ist nur zu finden in der strengen, runden, geschaffenen künstlerischen Tat. Der künstlerische Geist in seinem schweifenden Trachten ist die Wunde, die nur mit Werk um Werk geschlossen werden kann, mit Hineinbindung in die geschlossene Form.

Als Marke Tristan und Isolde tötet, weil sie ihm die Tat nicht mehr bieten können, hat er sich selbst am schwersten getroffen, denn nun ist die Liebe der beiden in die ungemessenen Bezirke des Wesenlosen eingegangen. Ungeheure Erregungszustände erfassen ihn nach den Bühnenanweisungen: ausbrechend, mit Grauen, geschüttelt, schreiend, entsetzt. Die Phantome Tristan und Isolde bauen sich als Riesen über ihm auf, wachsen zu "Riesenriesen", zu "Elefanten", zu "Wolken", zu "Schatten auf der Welt", sein gesprengtes Hirn ist ein flatternder Fetzen (S.161/62). Die Form dieser Bilder ist gigantisch, wuchernd, sich gen Himmel erhebend. Alle Proportionen sind in der Sprache gesprengt, wie die Bildung "Riesenriesen" zeigt. Wie schon im "Rektor Kleist", senkt sich

eine Riesenlast auf Marke und wirft ihn in den Staub nieder - das Paradoxon der Riesenlast der Leere.

Aufmerksamkeit verdient die Zerspaltenheitsvorstellung im Gegensatz zur Erhaltungsvorstellung. Man denke daran, daß auch in der modernen Kunst das sog. Phänomen der zerbrochenen Form oft vorkommt. Picasso führte es 1910 im Kahnweiler Portrait ein, also im Entstehungsjahr des "Hahnrei". Es gehört in denselben geheimen Gang des europäischen Geistes, wenn um die gleiche Zeit Shelley und Keats in Deutschland ergriffen werden und man in Shelleys Gedicht "Tha lamp is shattered" ein Symbol seiner eigenen zerbrochenen Situation findet. Das ist der geheime Zusammenhang einer Zeit, der jenseits wissenschaftlich fixierbarer Einflüsse existiert. Die Sprache arbeitet an der Thematik im "Hahnrei" mit, wenn sie die Sprengung des begrenzenden Wissens ins gesprengte Hirn umsetzt, die Spaltung durch den Betrug in die Spaltung der Scheibe, das Zerbrechen des Erhaltenden in das Zerbrechen der nackten, dem Wind und der Kälte ausgesetzten Schultern. Kaiser erlebt den Menschen in seiner Zersprengtheit und - in anderen Dramen - in seiner Versprengtheit.

"König Hahnrei" ist neben der "Jüdischen Witwe" das andere Drama Kaisers, das etwas von shakespearischem Geiste enthält in seiner Beigesellung ironischen Witzes zur hohen Tragödie. Solch eine Stelle haben wir z.B. zu Beginn des 4. Akts: Die Barone versammeln sich zu den lärmenden Vorbereitungen einer Jagd und lassen ihren hellen Witz spielen. Einen gewaltigen shakespearischen Kontrast schafft Kaiser jedoch erst am Schluß des Stückes, als unmittelbar nach dem großen Niederbruch Markes der Zwerg Melot in sonderbar prunkvollem Anzuge auf der Bühne einzieht und das Geschehen noch einmal in dreist-frecher Realistik von seiner unteren Ebene spiegelt. Melot: (keck) "Heraus damit! - He - du erhabener - da oben! - Wirst du nicht hinabmüssen - dich an den Tannen streifen -? (Er steckt Hörner auf)" (166). Das ist eine großartige shakespearische Ausspielung der unteren Ebene gegen die große

tragische Welt Markes. Andererseits drückt sich darin aus, daß Marke auf eine Stufe mit den Narren gesunken ist.

Abschließend sei nochmals betont, daß die Vorgänge dieses Dramas als existentielle, seelische und künstlerische zu betrachten sind, soweit sie Marke betreffen. Kaiser wollte das Geschehen nicht im Sinne der Psychoanalyse gedeutet wissen, der Text des Stückes weist an keiner Stelle darauf hin, daß dem Drama eine psychoanalytische Konzeption zu Grunde liegt. Eine psychoanalytische Deutung würde etwa so aussehen: Marke hat eine unbewußte erotische Lust am Treiben Tristans und Isoldes. Aber er ist der Repräsentant des Überichs, des objektiven Staates und der Sitte, der Vater im Ödipuskomplex, gegen den sich der Haß der in Heimlichkeit und Freiheit Liebenden richtet. Aus seiner Lust erwacht Marke jedoch auch eine geheime Indulgenz gegenüber dieser Liebe, die im Widerspruch zu den Forderungen des Staates auf Sitte steht, die von den Baronen erhoben werden. Ein Bewußtsein, daß der Staat bis zu einem gewissen Grade heimliche Zustände der Geschlechtsverbindung zu dulden habe, schlägt sich bei Marke dazu. Aus diesen Verschlingungen wachsen die dramatischen Dualismen empor. Solch eine psychoanalytische Deutung ließe sich ausführen, nur steht nichts davon im Text des Stückes! Die gedankliche Ausformung des Stücks ist eigentümlich und selbständig Kaisers Leistung. Eher ist in der "Jüdischen Witwe" eine stärkere Verpflichtung gegenüber der Psychoanalyse nachzuweisen in der einseitigen Ausrichtung der Judith auf die Geschlechtsbestimmung, und diese stärkere Unselbständigkeit der "Jüdischen Witwe" würde in das Schema der Gesamtentwicklung passen, nach dem "König Hahnrei" als erste große Tragödie Kaisers Höhepunkt der Jugendperiode und zugleich Übergang zur Hauptzeit ist.

eine Riesenlast auf Marke und wirft ihn in den Staub nieder - das Paradoxon der Riesenlast der Leere.

Aufmerksamkeit verdient die Zerspaltenheitsvorstellung im Gegensatz zur Erhaltungsvorstellung. Man denke daran, daß auch in der modernen Kunst das sog. Phänomen der zerbrochenen Form oft vorkommt. Picasso führte es 1910 im Kahnweiler Portrait ein, also im Entstehungsjahr des "Hahnrei". Es gehört in denselben geheimen Gang des europäischen Geistes, wenn um die gleiche Zeit Shelley und Keats in Deutschland ergriffen werden und man in Shelleys Gedicht "Tha lamp is shattered" ein Symbol seiner eigenen zerbrochenen Situation findet. Das ist der geheime Zusammenhang einer Zeit, der jenseits wissenschaftlich fixierbarer Einflüsse existiert. Die Sprache arbeitet an der Thematik im "Hahnrei" mit, wenn sie die Sprengung des begrenzenden Wissens ins gesprengte Hirn umsetzt, die Spaltung durch den Betrug in die Spaltung der Scheibe, das Zerbrechen des Erhaltenden in das Zerbrechen der nackten, dem Wind und der Kälte ausgesetzten Schultern. Kaiser erlebt den Menschen in seiner Zersprengtheit und - in anderen Dramen - in seiner Versprengtheit.

"König Hahnrei" ist neben der "Jüdischen Witwe" das andere Drama Kaisers, das etwas von shakespeareischem Geiste enthält in seiner Beigesellung ironischen Witzes zur hohen Tragödie. Solch eine Stelle haben wir z.B. zu Beginn des 4. Akts: Die Barone versammeln sich zu den lärmenden Vorbereitungen einer Jagd und lassen ihren hellen Witz spielen. Einen gewaltigen shakespeareischen Kontrast schafft Kaiser jedoch erst am Schluß des Stückes, als unmittelbar nach dem großen Niederbruch Markes der Zwerg Melot in sonderbar prunkvollem Anzuge auf der Bühne einzieht und das Geschehen noch einmal in dreist-frecher Realistik von seiner unteren Ebene spiegelt. Melot: (keck) "Heraus damit! - He - du erhabener - da oben! - Wirst du nicht hinabmüssen - dich an den Tannen streifen -? (Er steckt Hörner auf)" (166). Das ist eine großartige shakespeareische Auspielung der unteren Ebene gegen die große

tragische Welt Markes. Andererseits drückt sich darin aus, daß Marke auf eine Stufe mit den Narren gesunken ist.

Abschließend sei nochmals betont, daß die Vorgänge dieses Dramas als existentielle, seelische und künstlerische zu betrachten sind, soweit sie Marke betreffen. Kaiser wollte das Geschehen nicht im Sinne der Psychoanalyse gedeutet wissen, der Text des Stückes weist an keiner Stelle darauf hin, daß dem Drama eine psychoanalytische Konzeption zu Grunde liegt. Eine psychoanalytische Deutung würde etwa so aussehen: Marke hat eine unbewußte erotische Lust am Treiben Tristans und Isolde. Aber er ist der Repräsentant des Überichs, des objektiven Staates und der Sitte, der Vater im Ödipuskomplex, gegen den sich der Haß der in Heimlichkeit und Freiheit Liebenden richtet. Aus seiner Lust erwächst Marke jedoch auch eine geheime Indulgenz gegenüber dieser Liebe, die im Widerspruch zu den Forderungen des Staates auf Sitte steht, die von den Baronen erhoben werden. Ein Bewußtsein, daß der Staat bis zu einem gewissen Grade heimliche Zustände der Geschlechtsverbindung zu dulden habe, schlägt sich bei Marke dazu. Aus diesen Verschlingungen wachsen die dramatischen Dualismen empor. Solch eine psychoanalytische Deutung ließe sich ausführen, nur steht nichts davon im Text des Stückes! Die gedankliche Ausformung des Stücks ist eigentümlich und selbständig Kaisers Leistung. Eher ist in der "Jüdischen Witwe" eine stärkere Verpflichtung gegenüber der Psychoanalyse nachzuweisen in der einseitigen Ausrichtung der Judith auf die Geschlechtsbestimmung, und diese stärkere Unselbständigkeit der "Jüdischen Witwe" würde in das Schema der Gesamtentwicklung passen, nach dem "König Hahnrei" als erste große Tragödie Kaisers Höhepunkt der Jugendperiode und zugleich Übergang zur Hauptzeit ist.

DIE ERSTE EXPRESSIVE HAUPTZEIT (1912 - 1920)

Die Bürger von Calais (1912/13)

1912 ist der große Wendepunkt in Kaisers Schaffen, die Jugendperiode ist abgeschlossen, mit dem Stationendrama "Von morgens bis mitternachts" tritt Kaiser in die Hauptzeit seiner Produktion ein. "Von morgens bis mitternachts" wurde von Alfred Kerr bereits anerkannt, während er die "Sorina" schwer angefochten hatte. In die Jahre 1912/13 fällt auch die Entstehung der "Bürger von Calais".

Ab 1912 erfüllt eine neue Thematik die Dramen Kaisers, die bis 1925 andauert und die dem "König Hahnrei" noch fremd war: die Erneuerung des Menschen. Vereinseitigenderweise hat man den ganzen Kaiser von dieser Thematik her bestimmt gesehen, wiewohl sie nur in der Zeit von 1912-1925 vorherrscht. Auch Kaisers eigene Äußerungen im Aufsatz "Vision und Figur" von 1918 gelten nur für einen bestimmten Zeitraum, nicht für das Gesamtwerk: "Von welcher Art ist die Vision? Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen". (nachgedr. bei A. Soergel: Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1927, S. 664).

Auch die Aussagen Kaisers von 1917 über die Schärfe der dramatischen Form von Rede und Widerrede und des Steigerungsprinzips in der Sprache sind in erster Linie auf die Zeit von 1912-1925 anzuwenden: "Rede stachelt Widerrede - neue Funde reizt jeder Satz - das Ja überspringt sein Nein zu vollerm Ja - die Steigerung ist von maßlosem Schwung - und auf den Schlüssen bläht sich geformter Geist wie die Hände Gottes über seiner Welterschöpfung..." (in: Das Drama Platons, nachgedr. bei A. Soergel, op. cit. S. 684).

Die "Bürger von Calais" sind Kaisers klassischstes Werk, da aus einem unerhört geschlossenen und kontrastischen Denken eine geschlossene und dramatische Form hervorgeht. Shakespearische Ironie und Vorgangsspiegelung ist getilgt, da das

neue Menschheitsanliegen Ernst und Konsequenz verlangt. Parallelhandlungen gibt es nicht, Steigerung und Verstärkung geschehen durch Bild, Kostüm, Hintergrund, Sprache usw. Deutlich sind im Bau die Teile gegeneinander abgegrenzt.

Wenden wir uns der langen Bühnenanweisung zu Beginn des 1. Akts zu, so fällt uns auf, wie Kaiser Bühne, Hintergrund und Kostüme bis ins letzte durchdacht hat. Die Bühnenform ist der Treppenbau und die Personen sind symbolisch auf ihm verteilt: Eustache de Saint-Pierre, der als neuer Mensch das Opfer in diesem Bühnenspiel bringen wird, sitzt unten, abgesondert von den anderen Gewählten Bürgern. Am Schluß des Dramas wird er eine Erhöhung auf die oberste Treppenstufe erfahren, wenn er, der sich freiwillig geopfert hat, hoch über alle emporgetragen wird - die Treppenposition wird so zum realen Gegenbild seiner inneren menschlichen Erhebung. Die Höhen- und Tiefendimension der Treppenbühne stellt also eine Bereicherung der herkömmlichen Bühne dar.

Die Gewählten Bürger sind in einen bunten Bausch überweiter Gewänder gekleidet, da sie noch im Glanze weltlicher Macht stehen. Wenn sich später sechs von ihnen zum Opfergang aufmachen werden, wird dieser Glanz von ihnen abgefallen sein, sie werden büßerhemdig dastehen. Künstlerische Arbeit und Überlegung steckt in diesen Angaben. Dazu tritt symbolstarke, vorausweisende Gestik: die beiden Jünglinge Jacques de Wissant und Pierre de Wissant grüßen mit überschwenglicher Hingabe, so ihre Leidenschaft bekundend, welche die Verwirrung stiften wird, die Eustache klug nutzen wird. Kaisers Kunstwille zielt auf die Wirkung auf sämtliche Sinnessphären, daher setzt das Geschehen mit einem großen Glockenrausch ein, die bedeutende Versammlung der Gewählten Bürger ankündigend und gleichzeitig Symbol der vermeintlichen Befreiung, die über Calais "stürzt". Die sprachlich bezwingend knapp geformte Exposition enthält Entscheidendes an thematischen Gegenständen: die Heraufbeschwörung der Arbeit am "Werk" des Hafens, der für diese Bürger ein Ziel tiefstverwurzelter Bindung ist,

Gegenausdruck des Ruhmpols. Eb. wird die Vorgeschichte der Belagerung von Calais in konzis-geraffter Form gegeben. Parataktische Kurzsätze geben dem Satzbau das Gepräge, innerhalb der Sätze fallen viele Zwischenglieder aus wie Kopula und Konjunktionen. Statt präteritaler und konjunktiver Formen steht vielfach das Präsens historicum. Das Abzielen auf die Wirksamkeit des Sprachausdrucks wird eine große Tendenz Kaisers, daraus erwächst sein bewußtes Bauen an der Sprache. Er sagt nicht "Calais ist nicht gefallen, sondern durch die Wüste der Belagerung geschritten", sondern "Calais ist nicht gefallen - Calais ist durch die Wüste der Belagerung geschritten". Die Metaphern geben wesentlichen Aufschluß über die Bewertung bestimmter Phänomene in der Kaiserschen Dichtung z.B. des Kriegerischen. Das nach Ruhm lüsterne Krieger-tum wird meistens unter Tierbildern gesehen, die die Abwertung in sich schließen. So heißt es vom Belagerungsheer der Engländer: "Draußen im Sande kauert dumpf ein träges Tier.- ..." (17). Ist das Kriegerische hier unter dem Bilde eines gefährlichen, tatzenschwingenden Tiers gesehen, so wird seine Eigenschaft an anderen Stellen noch deutlicher gemacht, es wird einem Raubfisch verglichen: "Ein Raubfisch ist von England durch das Meer geschwommen - ..." (20).

In welcher ironischer, tragisch-düsteren Beleuchtung schauen wir den prahlenden Auszug der französischen Krieger in lachender Selbstsicherheit im Hinblick auf ihre spätere Vernichtung - ein Lieblingsmotiv Kaisers, an dem er Eitelkeit und Hinfälligkeit kriegerischen Glanzes demonstrieren will. Vom französischen Heer heist es: "An seiner Spitze reitet lachend der König von Frankreich - lacht wie im Spiel - das Spiel des Löwen, der den Hamster jagen geht" (17/18). In diesen lachenden Auszug führt ein gewaltiger Sturm der Vernichtung hinein - auch das, das Hereinbrechen elementarer Vernichtung, ist eine Liebblingsschilderung Kaisers. Die urgewaltige Plötzlichkeit der antithetischen Gegenbewegung atmet dramatische Größe, sprachlich ist das Hineinfegen und Rasen des Vernich-

tungssturms in aufgelösten Reihungen gestaltet. Die Wiederholungsformel "Wir sanken in Blut und Blut" versprachlicht das Versinken in ein unermeßliches, unentrinnbares Blutbad; solche Doppelformen begegnen häufig bei Kaiser.

Von der Vernichtung her gewinnt der ganze Anfang des Stücks eine Ambivalenz, da die Bürger zunächst noch an den Sieg der Franzosen glauben. Doppelsinn blitzt in der Sprache auf z.B. am Wort "blenden": das Blenden der Rüstungen vor Calais hielten die Bürger für das Zeichen der siegreich anrückenden Franzosen, in Wirklichkeit blenden sie die zerschlagenen Rüstungen. Hinter dem Blenden der Sonne liegt also noch eine Verblendung.

In genau abgegrenzter dialektischer Gegenwendung vollzieht sich der Umschlag von der ersten szenischen Einheit mit der Siegesfreude zu der zweiten der niederschmetternden Erfahrung des Siegesverlustes.-

Mit dem neuen nachnaturalistischen Aufruf der schöpferischen sprachlich-dichterischen Kräfte hängt ein wichtiges Phänomen zusammen: die Handhabung der grammatischen Zeit in neuartiger Weise. Zugunsten eines Präsens, das von stärkster dramatischer Gegenwärtigkeit ist, verzichtet Kaiser vielfach auf präteritale und futurische Formen, die grammatisch gefordert wären. Das Präsens wird eine Art erlebten Futurs, das Zukünftige übergibt sich wie ein unmittelbar Geschehendes aus der präsentischen Sprache. Dazu vgl. die Rede von Duguesclins der das "Morgen" präsentisch heraufhebt.

Zwischen den beiden Polen "Werk" und "Ruhm" bildet sich in den "Bürgern von Calais" das große dramatisch-dialektische und dichterisch versinnlichte Spannungsfeld aus. Die Gewählten Bürger sind in die Situation der Entscheidung hineingestellt: entweder Kampf um den Ruhm Frankreichs, was die Zerstörung des Hafens bedeutet, oder Eingehen auf die demütigende Bedingung des englischen Königs, die die Auslieferung von sechs Bürgern im Büßergewand verlangt, den Strick im Nacken.

In Duguesclins, dem französischen Feldhauptmann, und dem Bürger Eustache de Saint-Pierre stehen zwei dramatische Figuren gegeneinander auf, der eine den Ruhm suchend, der andere das Werk und das Opfer. So entwickelt sich das Geschehen aus dem Keim extremer dramatischer Spannungen. In der dramatischen Gegeneinanderfügung befindet sich Kaiser in der Phase seiner Hauptzeit auf den Höhepunkt. Die Welt ist für ihn ein Spannungsraum, in dem sich eine Vielzahl von Kräften verschränkt, die nicht ineinander aufgehen. Das dramatische Anliegen befeuert die Sprache der dramatischen Personen, aus dem geistigen Bezwingungs- und Umwendungswillen wächst Eustache seine leidenschaftliche Sprachform der Frage zu. Immer stärker schwingt er sich im Überzeugungsbemühen um Opfertum und neues Menschentum hinaus. Da der Willenskampf sich im Geistigen vollzieht, muß es Aufgabe der Sprache sein, auf äußerste sinnliche mediatisierung des Gedanklichen zu zielen. Sehen wir uns ein Beispiel an: "Wir müssen suchen - mit allen Sinnen! - Wem schießt es nichtauf die Zunge - und brennt es wie Feuer - und erstickt in ihm die Luft? Wem treibt es nicht das Blut auf - und stößt es hinter seiner Stirne - und schlägt es mit Lasten? - Wer will noch sprechen - wer stammelt noch - wen verwirrt nicht diese Scham?" (26). Man muß hier von dem konkreten Ausdruckswillen ausgehen, der das drängende Suchen in diesem allerhöchsten Entscheidungsmomente sprachlich erschaffen will. Auf diesen Gedanken des Suchens ist eine Reihung sinnlichster Vorgänge bezogen, die diese Bedrängnis des Suchens vermitteln sollen. Diese Vorgänge erfassen den ganzen Menschen, sowohl im Körperlichen seines Blutes, seines Atmens, seines Sprechens als auch im Geistigen seines Denkens, das sich in einem Stoßen auswirkt. Auf den einen Sinn sind also zahlreiche Versinnlichungen gehäuft. Die Reihung ist im Satzbau jeweils dreiteilig gegliedert. Das schwere Lasten ist über das ganze Drama verteilt - es teilt sich vom "Werk" her mit, von der Verantwortung der Entscheidung, der Schwere des Opfergangs. Die Versinnlichung

ist in Ausdrücken wie "erstickt in ihm die Luft" bis ins Gewaltsame getrieben. Für den Satzbau ist die Durchbrechung der gerundeten Satzstruktur und die Ausarbeitung der gestei-
gerten Satzstruktur kennzeichnend. Die geregelte grammati-
sche Folge, die den Satz mit dem Verbum finitum schließt,
ist für Kaisers Zwecke nicht ausdrucksmächtig genug, so daß
er einen Satzteil, den er betont herausstellen will, aus dem
Satzgefüge herausnimmt und ans Ende setzt. Er sagt nicht:
'Das ist unsere Tat, hinter der wir als Missetäter schreiten
sollen', sondern "Das ist unsere Tat - hinter der wir schrei-
ten sollen - als Missetäter!" Denn darin liegt ja das Unge-
heuerliche, daß diese Bürger für ihr friedliches Werk der
Hände, nämlich des Hafens, als Missetäter gelten sollen.
Diese konsequente Prägung der Sprache nach dem Sinn ist das
Faszinierende an den "Bürgern von Calais"!

Der Satzstrich, der den akzentuierten Satzteil vom übrigen
Satz abtrennt, dient demnach der Hervorhebung. Aus dieser
Funktion versteht sich seine bevorzugtere Anwendung gegenüber
dem Komma, das durch den Satzstrich stark verdrängt wird.
Durch Herausstellen von Satzteilen aus der regulären Folge
gewinnt jede Aussage ein größeres Eigengewicht und dringt
nachdrücklicher ins Bewußtsein. Diese relative Verselbstän-
digung des einzelnen, die man die Satzgliederhöhung bei Kai-
ser nennen kann, führt zu einer Mehrgipfligkeit des Satzes
verbunden mit Steigerung. Der Satzstrich ist jedoch auf die-
se eine Funktion der schärferen Erfassung jedes Einzelsinns
nicht beschränkt. Er ist auch in den Dienst der dramatischen
Raffung der Sprache gegeben, da er vielfach eine Konjunktions-
ausschließung bezeichnet - sei es eine einfache verbindende
und-Konjunktion oder eine den Gegensatz oder die Begründung
angebende. So entsteht eine bewußte dramatische Sprache,
die vielfach ohne Übergänge im Sprachlichen ist, da diese
nur vom Entscheidenden ablenken würden. In allem sprachlich
weniger Erheblichen nimmt Kaiser Auslassungen vor. Um den
Einzelteilen größeres Gewicht zu verleihen und den Sinn zu

akzentuieren, verselbständigt er manchmal Nebensätze, bevorzugt die demonstrative Wiederaufnahme statt relativer Unterordnung.

Wichtige Bestandteile der Kaiserschen Dramen sind die furchtbaren Imaginationen von Kriegsvernichtung, deren ahnender Sinn sich später, als der falsche Glanz wilhelminischer Kriegsherrlichkeit in sich zusammenfiel, erweisen sollte. In einem großgeschauten Bild, dem das Prinzip der Auftürmung innewohnt, wird der gewaltige Kriegswütige dargestellt. Auch in diesem Bild strebt Kaiser der Verdoppelung und Verdreifachung im Ausdruck zu. Die Darstellung des großen Kriegswütigen erfolgt in den drei Kennzeichnungen von Fieber, Krampf und Zerstörung.

Demgegenüber versucht Eustache mit letztem Eifer und letzter Konsequenz die Bürger von der Seite des Ruhms abzuziehen und sie an die Pflicht gegenüber ihrem Werk zu binden. Seine Sprache ist daher die Frageform, da diese am eindringlichsten ist. Die einfache Aussage hält er gewöhnlich nicht für ausreichend, sondern greift zur Form der dreifachen Aussage z.B. "Wo schenkt sich Herrschaft hin - ohne Dienst? Dienst - der nötigt - der quält - der sich an uns vollstreckt?" (31). Die dramatische Ausformung des Ruhm - Werk - Dualismus durchdringt jeden Satz und jede Redepartie. Glänzend erzeugt sich dramatische Dialektik aus diesem Geistdualismus; man beachte z.B. die dialektische Gegenbewegung in der Wendung des Mutbegriffs von Duguesclins zu Eustache de Saint-Pierre. Am Ende des 1. Akts ist Eustache geistig und sprachlich zu seinem Ziel durchgestoßen, die grundsätzliche Entscheidung für Werk und Opfer. Duguesclins muß weichen. Damit ist Eustaches Kampf jedoch nicht beendet, denn nun gilt es, gegen eine falsche, immer noch vom Ruhm infizierte Auffassung des Opfers anzukämpfen und zur rechten Würdigkeit der Opferhaltung hinzuleiten. Dazu bietet sich Eustache die Verwicklung als Mittel, die daraus entsteht, daß sich durch den Übereifer der Brüder Pierre und Jacques de Wissant 7 statt der 6 Opfer-

willigen stellen. Einer ist nun zuviel und muß ausgeschieden werden - das Wie ergibt die Spannungsfrage.-

Die den 2.Akt einleitende Bühnenanweisung zum Hintergrund ist in ihrer Bedeutung bisher nicht wahrgenommen worden. Sie offenbart das Ausmaß, in dem Kaiser von der Kraft der frühen, mittelalterlichen Kunst fasziniert gewesen sein muß, und legt den Gedanken nahe, daß sein eigener Sprachstil sich nicht zuletzt unter dem Einfluß des mittelalterlichen entwickelt hat. Es heißt darin: "Den ganzen Hintergrund schließt ... ein mächtiger Bildteppich ab. In seinen drei Feldern zeigt er mit der Kraft der Formen und Farben einer frühen Kunst den Bau des Hafens von Calais, ..." (45).

Die drei den Hafen zeigenden Bilddarstellungen bringen erneut zum Bewußtsein, wie Kaiser thematischen Pol, sprachliche Heraushebung und symbolverstärkten Hintergrund zusammenführt in einer großartigen Transponierung von einer Ebene auf die andere.

Der ganze 2.Akt ist auf einem Spannungsbogen komponiert. Eustache will aus einer Schüssel Lose ziehen lassen, um den Siebenten auszuschneiden. Auf dieses Geschehnis hin ist der Akt komponiert, ihm wartet alles entgegen - und um so mächtiger ist die Überraschung, als alle sieben Todeslose ziehen: Eustache hat dies mit Absicht so eingerichtet. Welches ist die Motivation dafür? Es geht darum, der "Tat" - das ist die Tat des Opfers - würdig zu werden. Sie darf nicht wie eine kriegsgierige Tat rasch und ungestüm geschehen, sondern verlangt ein bewußtes Auf-Sich-Nehmen. In diese Tat darf es kein Hineinspringen geben, sondern sie muß bis ans Ende gerollt werden. Das tadelte Eustache ja an Duguesclins' Tat, daß er sie nicht bis ans Ende rollt. In der Begründung des neuen Menschentums ist der "Weg" wichtiger als die Ankunft - dieser Begriff des Weges ist im Zusammenhang der Entstehung des neuen Menschen von entscheidender Bedeutung und konstituiert sogar ein neues dramaturgisches Prinzip, vgl. etwa

ein Drama wie "Hölle Weg Erde". Auch die "Bürger von Calais" haben in ihrer Struktur etwas vom Wegcharakter, da sie den Weg bis zur Opfertat des neuen Menschen beschreiten.

Ein anderer Schlüsselbegriff neben Weg ist der der Verwandlung, die zum neuen Menschentum hinüberführt. Diese Verwandlung stellt sich nicht anders als auf dem Weg ein, daher darf die Tat nicht aus Betäubung begangen werden. "Diese Tat zu tun - die ein Frevel ist - ohne verwandelte Täter?" (81). Würde sie im Taumel ausgeführt, so wäre sie keine neue Tat, sondern der Duguesclins' qualitativ gleich. Ohne den Stachel, ohne die Schwere der Last und Qual, die sich vom Werk (des Hafens) in die Tat (des Opfers) fortsetzt, ist ihr würdiges Begehen unmöglich. Daher muß der Weg zur Tat bis zum letzten ausgeschritten werden, die Tat muß aufgetan bleiben. Kaiser spricht nicht abstrakt von der Tat und ihrem Aufgetansein, sondern findet sogleich die Versinnlichungsform eines Bildes: "Sie blieb vor euch aufgetan - und das sperre Tor begrub euch nicht!" (76). Hier liegt wieder ein Beispiel vor für den Aufstieg schöpferischer Sprachfreiheitskräfte zur Zeit Kaisers, denn Kaiser entgreift den ersten Bestandteil der Formel "sperrangelweit" und bildet aus ihm ein neues Adjektiv.

Eine wichtige Aufgabe bei der Analyse der "Bürger von Calais" muß die Herauslösung einer deutlichen religiösen Wortschicht sein. Diese dient zur Steigerung des neuen Menschentums in eine religiöse Sphäre. Es ist das neue, opferbereite Menschentum, an dessen Entstehen aus dem Menschen selbst heraus Kaiser glaubte, das religiösen Rang gewinnt. Zwar rührt Kaiser im Opfer Eustaches an christliche Wertsetzungen, aber diese wachsen bei ihm aus dem Innermenschlichen hervor, abgelöst von den metaphysischen und ethischen Bedingungen der christlichen Religion. Eustaches neue Tat teilt sich ihm nicht aus der Bindung ans Göttliche mit, sondern aus der Verpflichtung gegenüber dem Werk und denen, die es in der Qual ihrer Arbeit geschaffen haben.

An diesem "Werk" sind die Bürger "Täter", und zur Rettung dieses Werks müssen sie "Täter" der "neuen Tat" werden. Der Weg zu dieser neuen Opfertat ist in Analogie zur Passion aufgefaßt. Die Opfergemeinschaft unter Eustache versammelt sich im 2. Akt zu einem Mahl - die Abendmahlsvorstellung ist also hineingenommen in diesen Prozeß der Werdung des neuen Menschen. Eustaches Anstrengungen, die Opfergewillten für ihre Tat würdig zu machen, sind gedeutet als Mittel zur Wachhaltung vor der Tat.

Besonders der 3. Akt hebt sich hinauf zu einer religiösen Steigerung und Christus-Parallelisierung Eustaches. Eustache hatte festgesetzt, daß die sechs, die am Morgen zuerst auf dem Marktplatz erscheinen würden, die zur Tat Gewählten seien und daß der zuletzt Eintreffende ausgeschieden werde als der überzählige Siebente. Dramatische Spannung mit äußerster Überraschung sind hier verbunden, denn am Morgen ist Eustache derjenige, der sich nicht einfindet. In Ausarbeitung der Christus-Parallele verfällt der abwesende Eustache zunächst der Verkennung des Volks, seine Schmähung vollzieht sich in den Reden der Bürger. Dann erst erhebt sich seine Gestalt in ihrer vollen Wahrheit: Eustache hat als erster das Opfer vollzogen, um den anderen in der Tat voranzugehen. Die prophetische Gestalt des greisen Vaters Eustaches stellt Eustache in diese analogen religiösen Zusammenhänge. Die Sprachform des Vaters Eustaches ist wie eine prophetische gekennzeichnet durch das Überfließen des Mundes als Ausdruck der Bedeutsamkeit der zuteil gewordenen Botschaft, die einer "Ausgießung" verglichen wird. Wie vom Heiligen Geist erscheint dieser Vater Eustaches erfaßt, der vom Geist des neuen Menschentums überkommen ist. Von Eustache de Saint-Pierre geht eine "Verheißung" aus, er hat die um ihn Gescharten nicht dem Schlaf verfallen lassen. Die Geburt des neuen Menschen vollzieht sich wie die göttliche Geburt: "ich habe den neuen Menschen gesehen - in dieser Nacht ist er geboren!" (105). In diesem Satz liegt der geistige Kern des Dramas beschlossen: der neue Mensch.

Dieser neue Mensch Eustache ist der "Überwinder" (108) sogar über Könige, hier über den englischen König. Daher ist es logisch, wenn Kaiser ihm zum Schluß einen religiösen Raumbezirk zuordnet: der kirchliche Altarraum auf der obersten Treppenstufe der Bühne. Zu dieser szenischen Raumverkörperung tritt die Einbeziehung des im Laufe des 3. Akts immer mehr anschwellenden Morgenlichts und die Blickfreigabe auf einen Hintergrund, den das Giebfeld des Kirchenportals bildet, und auf dem noch einmal sichtbar der Christusbezug heraustritt: die zwei Figurenfelder stellen die Niederlegung des schmalen Körpers des Gerichteten und die Erhebung des Getöteten dar.

Deutlich ist also Kaisers Wille zur Hinüberführung Eustaches in eine religiös gesehene Leidens- und Opfergestalt aus friedlichem Werk- und Nächstenbewußtsein. In die Kaiserische Konzeption des neuen Menschen gehen wesentliche christliche Voraussetzungen ein, so daß es sich um eine religiös gesteigerte Humanisierung handelt, um den Versuch der Aufrichtung eines neuen menschlichen Leitbildes. Dieses ist vom klassisch-humanistischen Menschenbild weit entfernt, wie uns schon an der Betonung des Opfer- und Heilandszuges an der Prometheus-Gestalt in einer Nebenbemerkung im "Geist der Antike" aufging, die in diesen Gesamtrahmen fällt. Die Annäherung ans Religiöse im Expressionismus besteht also darin, daß man in das neue Menschenleitbild wichtige Teile christlicher Wertvorbildlichkeit hineinzuziehen sucht, ohne daß man wirklich imstande wäre, die weiterreichenden Grundlagen mitrealisieren zu können, aus denen sie herkommt.

Die Koralle (1916/17)

Über dem sozialen Moment, in das sich die Kritik in diesem Schauspiel zu sehr festbiß, ist die große Schönheit und Klarheit der dramatischen Kunstform darin übersehen worden. Das soziale Moment darf nicht überbetont werden, da es wie viele andere Momente bei Kaiser (z.B. dem antimilitaristischen) nur Durchstoßungspunkt ist für etwas Dahinterliegendes, nämlich den Menschen, den Kaiser immer ins Auge faßt.

Der Gesamteindruck von der "Koralle" ist, daß ein knapper dramatischer Dialog vorherrscht und daß außerdem gesteigerte expressive Stellen vorkommen, wo Kaiser erneut das Empörende der Wirklichkeit erlebt - jedoch nicht in so großer Zahl wie in anderen Dramen. Diese künstlerisch ausgewogene Verteilung dramatischer und expressiver Stellen ist so vorbildlich, daß man bedauert, daß Kaiser sie in verschiedenen anderen Dramen zugunsten des Expressiven überschritten hat. Wir haben also in der "Koralle" Gelegenheit, das mächtige Emporstreben der dramatischen Veranlagung Kaisers in Rede und Widerrede zu beobachten.

Bedeutsam in Sprache und Geist dieses Dramas ist das Angreiferrische, mit dem Elend und Unterdrückung des Menschen in dieser Welt enthüllt werden. Das Drama ist jedoch doppelschichtig: Kaiser enthüllt nicht nur die Qual der Armen, sondern auch die des Milliardärs. Beide sind Opfer der Armut, des Furchtbaren - in dieser ungewöhnlichen Sicht schließen sich beide Aspekte zusammen.

Der Grundgegensatz, aus dem das Drama sich entfaltet, ist der zwischen dem Furchtbaren - das ist das Entsetzliche, das Elend in der Welt - und dem Paradiesisch-Korallischen, das eine irreale, nur subjektiv anzueignende Traumwelt ist, in der Unschuldiges und Kindheitliches wiederkehren.

Gleich zu Anfang wird das Elend in der Welt berührt, die Alliteration dient dem sprachlichen Nachdruck im Betonen des Elends in der Welt: "Es gibt Elend an allen Ecken der Erde." (7).

Die Wirklichkeit ist wie so oft bei Kaiser die Hölle. Das Schicksal des Mannes in Blau, das am Anfang beleuchtet wird, ist genau das des Vaters des Milliardärs: Ausstoßung aus der Arbeit im Alter. Diese Stelle steht nicht als rein charakterisierende Episode für sich - das wäre Jugendstilunreife - sondern weist über sich hinaus in bewußter künstlerischer Komposition: Kaiser nimmt dies Schicksal später wieder auf, wenn er den Milliardär von seinem Vater erzählen läßt; so verstärkt er das Furchtbare, indem er zeigt, wie es sich dauernd in ähnlicher, wiederkehrender Form ereignet. Der alte Mann in Blau klagt: "Das System hat mich ruiniert. Dies System ist die unmenschliche Ausnützung der Leistungsfähigkeit" (10). Konkreter, historischer faßt Kaiser das System nicht, er sagt nicht etwas 'das kapitalistische System', weil er dem Kunstwerk nicht durch zu große Zeitbedingtheit schaden will.

Zu erster dramatischer Gegeneinanderführung kommt es im Ansinnen des Herrn in Grau an den Milliardär, die Bereicherung des Einzelnen für eine Schmach zu erklären und damit dem ewigen Kampf zwischen arm und reich ein Ende zu setzen. Da zeigt sich das geistige Format Kaisers, daß er nicht irgendeine billige, gegen den Reichtum gerichtete These künstlerisch ausformt, sondern den Reichtum aus anderer Sicht sieht. In knappgeformten Sätzen legt der Milliardär die Grundlagen seiner Weltordnung dar, die Furcht und Angst sind. Sein Vater war Arbeiter in demselben Werk, das ihm jetzt gehört. An einem Lohtag kam er nicht nach Hause, er war gekündigt worden, weil er verbraucht war. Mit dem letzten Geld machte er sich davon. An diesem Abend nahm sich seine Mutter das Leben. "In dieser Minute pflanzte sich mir das Entsetzen ein. Es stand vor mir wie eine graue Wand, über die ich hinweg mußte, um vor dem Furchtbaren zu fliehen. Das Furchtbare, das aus dem Ausbleiben des Vaters mit der Löhnung und dem Schrei der Mutter zusammenfloß, das brachte mich auf den Weg - das trieb mich zur Flucht ... Rastloser Fleiß - rastlose Flucht ... Das Werk - mit seinen Maschinen - mit seinen Menschen zwischen mich und

das Furchtbare gestellt - das hat mir die erste Ruhe gegeben!" (22-24). Dieser Gedankengang Kaisers wird auf eine knappe treffsichere Formulierung gebracht: Der Herr in Grau: "Die Klassen sind kürzer oder weiter vorgekommene Flüchtlinge?" - Milliardär: "Alle sind auf der Flucht!" (25).

Das "Furchtbare" ist ein Leitwort in diesem Drama, und ihm ist in der Bildwelt das Dunkel zugeordnet. Demgegenüber versucht der Milliardär, sich und seinem Sohne eine Welt der Helle zu schaffen. Die innere Welt des Milliardärs kommt zum Ausdruck in der äußeren der realen Sehnsuchtsgegenstände: "Die Erde hat so viele so sonnige Küsten!" (32). Darauf folgt dramatisch scharf, kontrastisch die Gegenwendung des sozialen Anklägers: "Wo man das Furchtbare verträumt!" (32). In diese sonnige Traumwelt glaubt der Milliardär sich und seinen Sohn flüchten zu können, denn das Chaos ist aufgetan: "Es ist aufgetan - darum rette sich auf einen festen Fleck, wer kann".(34). Darum hat er seinen Sohn in den bevorzugtesten Verhältnissen aufwachsen lassen, in ihm fühlt er sich für die Zukunft versichert - da läuft - tragische Ironie! - die Meldung ein, daß der Sohn als Heizer auf einen Kohlendampfer gegangen ist, weil er dem Furchtbaren sich verantwortlich fühlt.

Der 2.Akt der "Koralle" enthält die künstlerische Ausformung bedeutender dramatischer Kontraste. Er setzt den Gegensatz von hellem Leben auf der Milliardärsjacht und dunklem Leben unter dem Verdeck in stärkstes Licht, der Kontrast ist in seiner ganzen Erbarmungslosigkeit aufgerissen. Die lichtdurchflutete, lichterfüllte, blendend-weiße, elegante Welt des Oberdecks liegt in schärfstem Kontrast zu dem Dunkel der Hölle unten im Heizerraum. In einem schlagenden Bild von knappster Ausdrucksform ist der Gegensatz zusammengezogen: "Da am Kai liegt die 'Meeresfreiheit'. Bewimpelt, Musik. Auf Deck spazieren die Passagiere in hellen Kleidern, schwatzen - sind lustig. Wenige Meter tiefer die Hölle. Da verbrennen Menschen zuckenden Leibes in heißen Schächten vor fauchenden

Feuerlöchern. Damit wir eine schnelle und flotte Fahrt haben!" (59).

Welch großartige Antithese: oben auf dem Deck Glanz und Glück des Reichtums, unten die Hitze der Hölle. So setzt Kaiser seine dramatische Idee ins Bild! Der Sohn des Milliardärs ist es, der in der Konfliktlage sich zum einen dramatischen Pol aufwirft und schlagende Gegensatzbilder aus sich herausstellt: "In Sesseln liegen wir träge - und jammern über die Hitze, die von der Sonne kommt. Eiswasser schlürfen wir und sind von keinem Staube im Halse gereizt! - Hier unter den weichen Sohlen Deiner weißen Schuhe brodelte das Fieber." (60).

Ein Merkmal der Dramatik Kaisers auf dieser Schaffenshöhe ist die gewaltige geistige Zusammenzwingung alles Einzelnen zu einem einheitlichen Sinnzusammenhang, der das Stück durchwaltet. Nichts Episodisches darf sich breit machen. Ein Beispiel dafür ist die Diskussion über die Last der Tradition in der Kunst im 2. Akt. Sie besitzt nicht Eigenwert, sondern ist eingebaut in das dramatische Ganze: Wie in der Kunst die Abschüttlung der Last der Tradition nicht möglich ist, so ist es auch für den Milliardär unmöglich, seine qualvolle Vergangenheit loszuwerden. Was über die Kreuztragung in der Kunst gesagt wird, über den Schatten, in dem wir uns quälen, das Hineinstreben ins volle Licht - das alles ist auf das Problem des Milliardärs bezogen. Der Museumsdirektor nimmt sogar Späteres vorweg: "- diese Masse der Vergangenheit, von der wird nicht wegkommen ohne Gewalt und Verbrechen - "(43).

Im 3. Akt vollziehen Tochter und Sohn des Milliardärs ihre Abwendung vom Vater aus dem Bewußtsein ihrer neuen Menschheitsverpflichtung. Wieder zeigt sich im Dialog Kaisers starker Sinn für dramatische Gegensätzlichkeiten: Tochter: "Auf der Jacht gab es mir den Anstoß." - Milliardär: "Zu Deinem hellsten Glück?" - Tochter: "Zu meiner unabweisbaren Pflicht!" - Milliardär (hebt abwehrend eine Hand gegen sie hoch): "Nein -

nicht das!" (68/69). Diese Abwehrhaltung haben wir als eine typische Haltung vieler Kaiserscher Menschen kennengelernt, die sich gegen das Andringen des Wirklichen, des Furchtbaren richtet. Die Tochter des Milliardärs erklärt demgegenüber: "Ich habe nicht mehr eine Wahl. Ich fühle die Bestimmung." (69). Der Begriff der Bestimmung ist hier nicht mehr in rein natürlichem und daher etwas verengtem Sinne gefaßt wie in der "Jüdischen Witwe", sondern ist menschheitsgeweitet - am Bedeutungswandel von "Bestimmung" ist also u.a. Kaisers Weg von der Jugend- zur Reifeperiode abzulesen.

Mit dem Wegbruch des Sohnes vom Vater bricht die tragische Problematik des Milliardärs voll auf und damit die Entwicklung des Symbolsinns der Koralle. Der Milliardär trägt eine tiefe Sehnsucht nach Erlösung aus den Bedrängnissen des Furchtbaren in sich, nach Wiederfinden von Unschuld und Kindheit. Auf die Sichtbarmachung des Höllischen folgt nun die des Paradiesischen, denn als "Paradies" gibt sich die Gegenwelt des Traums in diesem Drama. Charakteristische Bildvorstellungen Kaisers von Walddickicht, grünem Gezweig, Stück blauen Himmels wachsen aus des Milliardärs paradiesischer Sehnsucht. Sein Ziel ist: "Wer hat ein Leben - glatt und gut - für meins?!!" (86). Die Glattheitsvorstellung ist ein fester Bestandteil des gegenweltlichen Traumbereichs, daher Kaisers Haften am Symbol der glatten Kiesel.

Den einzigen Ausweg sieht der Milliardär darin, seiner Sehnsucht eine gewaltsame Erlösung zu bereiten. Sein Doppelgänger, der Sekretär, hat eine lichterfüllte Jugend gehabt, und diese möchte sich der Milliardär aneignen. Als Erkennungszeichen trägt der Sekretär eine Koralle und diese Koralle ist Symbol des Sehnsuchtsziels. Wer die Koralle hat, ist der Sekretär und hat damit die glückliche Jugend gehabt - das ist die Logik des Milliardärs. Und aus dieser Logik tötet er den Sekretär und geht mit dem Abzeichen der Koralle in die Rolle des Sekretärs ein. Für den Paradieszustand findet Kaiser viele Bilder, z.B. das Bild des kristallklaren

Sees, dem man bis auf den Grund sieht, wo man nichts findet als runde und blanke Kiesel. Erst die schwere Bestrafung für den Mord öffnet dem Milliardär die "Beglückung" (115).

Die Schlußszene des Dramas enthält die Begegnung des Milliardärs mit dem Geistlichen. Sie enthüllt, daß ein Eingehen in die Erlösung des Christentums keine Möglichkeit für den Milliardär ist: "Flucht in das Himmelreich. Das wird keine Erlösung von Kreuz und Essig. Am Ende findet man es nicht - im Anfang steht es da: das Paradies!" (132). In dieses Paradies kann freilich nur der einzelne eingehen, da es über den Weg poetischer Vergegenwärtigung führt, eine irreale Vorstellungswelt ist, eine Traums subjektivität. Dieser Weg führt über eine Gewaltanwendung an und in der Wirklichkeit, der Milliardär ist durch einen Gewaltstreich in das Paradies eingetreten.

Zum Schluß erschließt sich die tiefe und klare Sinnbildhaftigkeit der Koralle, die Ausdruck der Geborgenheit ist, der der Mensch entrissen ist, Ausdruck der Geschütztheit, aus der er in die Ungeschütztheit getrieben worden ist. Die Symbolkräftigkeit ist ein wichtiges Merkmal des Kaiserschen Stils, das Entdecken von Sinnbildlichkeit an den Gegenständen eine besondere Fähigkeit kaisers. Das Bildsymbol ist eine tragende Säule seiner Dramatik. Der Milliardär sagt über den Sinn der Koralle aus:

"Wissen Sie, wie das vom Boden des Meeres wächst? Bis an die Fläche des Wassers - höher reckt sie sich nicht. Da steht sie, von Strömen umspült - geformt und immer verbunden in Dichtigkeit des Meeres. Fische sind kleine Ereignisse, die milde toben. Lockt das nicht?" (134). "Ein wenig die Kapsel lüften, die das Rätsel verschließt. Was wird das beste? Nicht aufzutauchen und in den Sturm verschleppt zu werden, der an die Küsten fährt. Da brüllt Tumult und zerzt uns in die Raserei des Lebens. Angetriebene sind wir alle - Ausgetriebene von unserem Paradies der Stille. Losgebrochene Stücke vom dämmernden Korallenbaum - mit einer Wunde vom ersten Tag an. Die schließt sich nicht - die brennt uns - unser fürchterlicher Schmerz hetzt uns die Laufbahn! ---

Was halten Sie in der Hand? (Er hebt die Hand des Geistlichen mit dem schwarzen Kreuz hoch) Das betäubt **nur** den Schmerz. (Er hält die rote Koralle in seinen beiden Händen vor seine Brust) Das befreit vom Leid!" (135). Und dann kommt der pointierte Abschluß: Der Geistliche: "Ich - kann Sie nicht begleiten!" (135).

Im Korallensymbol, im Losgebrochensein vom Korallenbaum faßt sich also eine tiefe pessimistische Deutung des menschlichen Schicksals zusammen, das durch Verschleppung und Verwundung (diese charakteristische Kaisersche Erfahrung!). An- und Ausgetriebensein, Verlust der Verbundenheit gekennzeichnet ist. Der Mensch ist der in die Welt mit ihren Stürmen Versprengte. Diese Schau des Menschenschicksals ist im Gesamtwerk Kaisers lebendig; 1938 spricht Kaiser in "Alain und Elise" Ähnlich-lautendes aus: "Denn er wollte mich zerschmettern in meiner Kindheit - der ungeheure Sturm, der um die Erde schweift, um zu zerstören." Die Zerschmetterung ist die ständige Bedrohung und Heimsuchung des Menschen in der Kaiserschen Schau. Heimfindung zur Beschütztheit ist um 1917 für Kaiser nur subjektiv im wiedergewonnenen Zeichen der Koralle möglich - die Koralle wird sogar gegen das Kreuz ausgespielt. Gibt es aber aus der Wirklichkeitsproblematik nur diesen einzigen Ausweg, Träumer zu werden? Nein, der spätere Kaiser fand bessere Lösungen. Die in den losgebrochenen Korallenstücken enthaltene Deutung des menschlichen Daseins, die Auffassung vom Treiben alles Menschlichen, seiner Zerstörungsanfälligkeit konnte sich nur auf dem dahinterliegenden Bewußtsein von der Welt als Chaos entwickeln. Das Kosmosdenken der Klassik ist in und nach jener ersten Weltkriegszeit abgelöst durch die Chaoserfahrung, die Kaiser in die unerhört prägnante Formel zwingt: "Vorán - vorán! - hinter uns das Chaos!" (120). Und in einer glänzenden Metapher schaut Kaiser das Leben, "... das wie ein Haus mit schwarzen Fenstern ist.." (131).

Der Brand im Opernhaus (1918)

1763 brannte die Pariser Oper; dies ist das Ereignis, von dem Kaiser abstößt. Es liegt inmitten der ausartenden höfischen Welt des Ancien Regime, das Kaiser besonders günstig schien für die Darstellung der Unreinheit in der Welt und die Gegenaufrichtung des Reinheitspostulats. Die unerbittliche, sichtbar machende Analyse von Mensch und Dasein in ihrer nackten, illusionslosen Wirklichkeitsexistenz ist kennzeichnend für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Es ist die Zeit, da Heidegger die Existenz analysiert und noch weit entfernt ist von seinem neuen An-denken des Seins in seinen Altersschriften. Um den Menschen zu erhöhen, muß man ihn erst erniedrigen: das ist hier die künstlerische Überzeugung Kaisers. Sein aufrührerisches Anbranden gegen die Verderbtheit der Welt offenbart ihn in diesem Drama erneut als einen großen Ethiker, dessen starke positive Kraft zum Lieben und Zürnen sich aus verborgenen ethischen Triebkräften speist. Das Bewußtsein von der Würde des Menschen sitzt, trotz der rücksichtslosen Auslotung seiner Verderbtheit, in ihm, aus einer Enttäuschung entladen sich die ethischen Energien Kaisers. Seit Kaisers Dramen ab 1912 menschheitsgerichteter werden, wandelt sich auch die Auffassung der Frau. Sie wird nicht mehr ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Bestimmung durch den Naturtrieb gesehen (wie Judith), sondern als Exponentin der Reinheit, der höheren und neuen Menschlichkeit, wobei sie bis in den Bereich einer Art Heiligkeit gelangen kann. Im "Brand im Opernhaus" macht sie freilich erst eine Wandlung dazu durch. War König Marke im "Hahnrei" noch im Grund ein Künstler, so ist die männliche Hauptgestalt im "Brand im Opernhaus" der Herr von ..., der Ethiker. Seine Tragik ist seine ethische Unbedingtheit, seine Sehnsucht nach dem Vollkommenen, die nur zur schmerzlichen Erfahrung führen kann, daß die Wirklichkeit diese Vollkommenheit nicht hergibt. Ihm schien das Vollkommene nahe zu sein, als er das Waisenmädchen Sylvette zur Frau nahm. Aber er legte zuviel in Sylvette hinein, was gar nicht in ihr war. Er währte sie aus der Welt der Verderbt-

heit herausgenommen. Der Angelpunkt des Dramas ist sein Sturz aus der Gläubigkeit ("Der Sturz aus Ihrer Gläubigkeit", S.64). In der grenzenlosen Enttäuschung erfolgt der Umschlag von den höchsten Ausmalungen des Vollkommenen in Sylvette zu den heftigsten Vergegenwärtigungen des Unvollkommenen an ihr. In äußerster Verschärfung stellt sich dem Herrn nun das Bild der Verworfenheit Sylvettes dar, ihr Dirnentum ist über alle Maßen hemmungslos und schamlos. Diese scharfen Gegensätzlichkeiten im Drama erschweren heute seine Wiederaufführung, da sie nicht jedermanns Geschmack sind. Gleichzeitig mit dem Sturz aus der Gläubigkeit beginnt das eigentümliche Sich-Zurückziehen des Herrn von ... von der Wirklichkeit in eine selbstgeschaffene Idealwelt, da das Zutrauen in die Ordnung der Welt geschwunden ist und der Mensch sich der unerträglichen Härte und Unbarmherzigkeit der Wirklichkeit preisgegeben fühlt. Aus dieser Zwei-Welten-Konzeption ist die Ausformung dramatischer Sprache und Vorgänge möglich, denn der Herr hat seine Vorstellungssphäre aufrechtzuerhalten gegen die von der Wirklichkeit ausgehenden Bestreitungen.

"Unrat" und "Reinheit" sind die beiden Pole des Dramas, der Gegensatz, der sich im ganzen Drama ausformt. Sittlicher Verfall und Lasterhaftigkeit herrschen in diesem Paris - das symbolisch für jede beliebige Stadt der Gegenwart steht - und der alte Herr mit seinen zwei zotenhaften Anekdoten zu Beginn des 1. Akts führt in diese Welt der Lüsternheit ein, wo sich die Vorgänge mit Perversität, Frivolität und Schamlosigkeit verschlingen. Gegen diese Welt des verderbten fratzenhaften Tuns hat sich der Herr eine Gegenwelt aufgerichtet, in der Sylvette die absolute Keuschheit verkörpert. Der Herr wurde durch Sylvette "verwandelt" und "wiedergeboren" (23). Wie oft bei Kaiser nimmt diese Gegenwelt in der bloßen Vorstellung die Symbolform einer Insel an: "Ich bin an dieser Insel gelandet, wohin mir keiner folgen soll." (25). Die Reinheits- und Unratsvorstellung wird zum Ausgangspunkt zweier antithetischer Bildlichkeitskomplexe: "Die Luft weht hier rein und frisch - kein fauler Geruch streicht hier herein." (25). Gegen das Außen schließt er dies

Welt ab. Mit dem Sollen des Ethikers tritt er an die Wirklichkeit: "Sie wühlen das auf, - was nicht mehr sein soll!!!" (25), und befindet sich doch in tragischer Ohnmacht des Bewirkens dieses Sollens. Seine dramatische Grundstellung bezeichnet er selber: "Ich wehre mich gegen den wüsten Einbruch." (38). Die Bedrohung für seine Gegenwelt steigt aus dem Opernbrand auf, denn dabei enthüllt es sich, daß Sylvette, ihren Mann betrügend, auch in der Oper war. Sie ist durch ihren verirrten Lebensbegriff auch auf den allgemeinen wüsten Weg gelangt. Leben ist ihr das von höchster Intensität erfüllte sinnliche Leben und Sich-Ausleben. Gegen diesen Lebensbegriff schleudert der Herr sein Nein!! Nachdem die Widerwärtigkeit der Wirklichkeit an dieser Stelle übermächtig geworden ist, beginnt bereits ihre Auflösung: "Die (d.h. die Hände) tasten nichts -- die fassen ins Leere!" (40). Daß er mit seinen Händen die aus dem Brand heimgekehrte Sylvette nicht erreicht, ist keine Äußerlichkeit, sondern hat zeichenhafte Bedeutung. Nachdem aus seiner tiefen Liebesgläubigkeit gegenüber Sylvette der Boden herausgefallen ist, faßt er ins Leere, ins Nichts. Er stößt an nichts Dichtes mehr, er geht durch die Wirklichkeit hindurch, die weicht.

Auffallend ist auch in diesem Drama die Schicht einer religiösen Wortthematik, die die Vorgänge in ein spezifisches Licht taucht. Die Wirklichkeit, über die wir schon verschiedene Aussagen und Bewertungen registriert haben, wird als Hölle gedeutet, wie auch in anderen Dramen. Das Feuerschauspiel des Brandes wird in einem visionären Bilde zum Weltuntergang gesteigert. Der Einzelfall des Opernbrandes wird als Strafgericht, als Jüngstes Gericht aufgefaßt, das über die Menschheit ergeht. Auch als Fegefeuer wird es bezeichnet. Eine der religiösen verwandtgeartete Erfahrung der Welt und des Menschen scheint geheim in Kaiser zu liegen und steigt ab und zu in den Dramen auf.

Die Gegenwart der Wirklichkeit verstärkt sich in einer den 2. Akt durchziehenden Steigerung. Der Herr hat aus der brennen-

den Oper eine Leiche geborgen, die für ihn die tote und daher reingebiebene Sylvette ist. Diese Tote führt er ins Haus, während er die lebende Sylvette mit dem typischen Negierungsausdruck Kaiserscher Menschen ignoriert: "Hier ist nichts!" (49). Der Widerspruch der Wirklichkeit gegen die künstliche Idealwelt des Herrn regt sich immer stärker in den Gegenpersonen des Dramas. Diesen Widerspruch überflutet der Herr von ... mit seinen Entgegnungen in Frageform, da die Frageform sich eindringlicher an das dramatische Gegenüber richtet (vgl. Eustaches Sprache in den "Bürgern von Calais"). In eine Rede packt der Herr mehrere Gegenargumente, die er durch überraschende, aus der Wirklichkeitssphäre aufgegriffene Tatbestände verstärkt, und mit denen er die Widerlegung erzwingen will. Anerkennen muß eine Kritik des "Brandes im Opernhaus", daß Kaiser die Ausbildung eines Feldes polarer dramatischer Spannung gelungen ist; künstlerische Bedenken kann sie gegen die Konsequenz der Durchführung des Zentralgedankens im Sprachlichen haben: Nach dem Sturz des Herrn aus der Gläubigkeit schlägt die reine Sprachwelt von Engel, Himmel, reiner Luft, Antlitz usw. ebenso extrem um in ihr Gegenteil, das bis ins letzte ausgeführt ist. Kaiser will sichtbar machen, wie der sittliche Bestand des Lebens tief erschüttert ist. Unter gemeinen Tierbildern läßt er die Hauptgestalt des Dramas das sittlich verworfene Menschentum sehen, vor den wüstesten Kennzeichnungen scheut er nicht zurück. Wir wissen, daß der Sittenrichter Kaiser bereits in der Zeit des "Kongresses" geboren wurde; der "Brand im Opernhaus" ist eine drastische Weiterführung dieser sittenkritischen Linie. Kaiser heilt Gleiches mit Gleichem: die Unsitte soll durch ihre schonungslose Darstellung in der Kunst aus dem Körper der Gesellschaft ausgestoßen werden.

Kaiser liebt den analogieantithetischen Bau. Hatte in Akt I Sylvette ihre Lebensgier bekannt, so verlangt sie nun in Akt II ihr wahres Leben, nachdem sie durch die Erkenntnis, was sie dem Herrn bedeutet hat, gewandelt worden ist. Im Wort "Leben" ist alles versammelt, was Sylvette die wahre Liebe

bedeutet, Leben schenkt sich erst aus der aus den Gründen der Einheit steigenden Liebe. Mit dieser Wandlung kann sie jedoch die Gegenwelt des Herrn, die sich nun bereits verfestigt hat, nicht aufbrechen, und so muß sie sich nun in die Rolle der Dirne hineinspielen, damit der Herr in seiner Gläubigkeit gestärkt und erhalten werde, daß die reine, wahre Sylvette tot ist und die Sylvette vor ihm nur das Liebchen eines Opernsängers. Mitten in die lüstern-gierige Sprache der Dirne, "Trage mich auf mein Bett - schüttle mich aus dem Flitter - mach mich nackt - entzünde Alceste!" (79), nimmt sie überraschend das Namenssymbol der Treue und Opferbereitschaft (Alceste) hinein, damit andeutend, daß dieses Spiel in der Dirnenrolle der Anfang eines Opfers ist, das ihr Wesen, ihr neugewonnenes alcesteisches Wesen, nicht berührt. Das größte Opfer aber besteht darin, daß sie sich Ring und Rang der Dirne des Königs weignet und freiwillig in die Flammen verschwindet, damit der Herr nie durch sie an seine grauenvolle Enttäuschung erinnert werde. Dramatisch genial ist die blitzartige Erkenntnis des Herrn vom wahren Wesen Sylvettes am Schluß in den einen Schrei gefaßt: "Alceste!!" (117).

Kaiser nannte den "Brand im Opernhaus" ein "Nachtstück". Tatsächlich ist mit dem Sturz der Hauptfigur aus der Gläubigkeit alles dunkel geworden, das Widerwärtige regiert und daher kann in künstlerischer Logik nur der Raum der Nacht die Voränge in sich aufnehmen. Diesem Nachtstück, das Kaisers Alceste-Version ist, sollte größere Aufmerksamkeit als bisher geschenkt werden. Ist dieses Schauspiel nicht ein Sitten- bzw. Sittenspiegel, in dem sich auch andere Generationen als die Kaisers betrachten dürfen? Wir sollten auch nicht übersehen, daß dieses Stück nicht nur den Eindruck des Wüsten hinterläßt. Kaiser stellt einen sittlichen Alleingang dar, der zwar trübsalvoll ohnmächtig vor der Wirklichkeit bleibt, aber doch die Rückstrahlung einer dramatischen Wandlung auslöst, die einen Menschen den Primat der Treue über der Gier der Lebensbedürftigkeit erkennen läßt.

DIE ZWEITE EXPRESSIVE HAUPTZEIT (1921 - 1925)

Es ist nicht möglich, alle Werke Kaisers einzeln zu analysieren. Daher greift die Dissertation von dem "Brand im Opernhaus" zu "Gilles und Jeanne" (geschr.1922) hinüber, um hier das Beispiel eines extrem übersteigerten expressiven Stücks zu geben. Zum Dazwischenliegenden aber einige Hinweise.

Das Jahr 1920 ist ein entscheidender Einschnitt im Leben Kaisers, und bringt ihm eine der furchtbarsten Erfahrungen, die freilich später künstlerisch zu einer der fruchtbarsten wurde: seine Verhaftung und seine fast einjährige Gefängniszeit wegen des Vasetzens und Verkaufens ihm nicht gehörenden Eigentums, um dramatisch weiter produzieren zu können (Verhaftung am 13.10.1920, Verhandlung am 15.2.1921, Entlassung am 15.4.1921). Dieses Ereignis ist in der Kaiser-Literatur so oft behandelt worden, daß es nicht wieder aufgerollt zu werden braucht. Es sei nur festgehalten, daß trotz der Verkettung dieser Umstände nichts Minderwertiges an Kaisers Charakter hat, da sein Handeln aus einem übersteigerten Glauben an sein Künstlertum stammt, dessen Produktivität sich unter allen Umständen auswirken müsse, auch wenn die Gesetze der Gesellschaft dabei verletzt würden. Sein Ethos stammte aus dem Glauben an die Kunst, nicht aus der Gesellschaftsordnung, der die Moral zugehört. Kaiser erfuhr jedoch schmerzhaft, daß die beiden Bereiche von Moral und künstlerischem Ethos sich überschneiden und daß kein philosophischer Ausgleich zwischen beiden möglich sei, sondern nur der jeweilige dramatische Aus- trag. So hat der Kaisersche Dualismus von Wirklichkeit und künstlerischer Gegenwelt eine neue Bereicherung gewonnen aus ureigenstem Erleben.

Diese Bereicherung stellt sich jedoch nicht sofort ein, da die künstlerische Distanzierung zunächst nicht gelingt, wie das Stück "Noli me tangere" (geschr.1920/21 in Stadelheim) zeigt. Das Getroffensein des Dichters durch die Haft zerstört

die Formgebung, im Vorspiel richtet er viele Ausfälle gegen die Gesellschaft und besonders gegen das Geschäftsmenschen-tum. Dies Drama ist bisher nicht aufgeführt worden.

Vom Jahre 1920 haben wir den Blick nach rückwärts und nach vorwärts zu richten. 1919 ist das Abschlußjahr der ersten Phase der schöpferischen Hauptzeit Kaisers. In diesem Jahre vollendete Kaiser Hölle Weg Erde (1918/19), Gas II (1918/19) und Der gerettete Alkibiades (1917-19). Da "Gas" das bekannteste Werk ist, verzichten wir auf eine erneute Besprechung. Die Komödie "Der gerettete Alkibiades" verdient Erwähnung, da sie anzeigt, daß auch Hölderlin ein Einfluß war, unter dem Kaiser sich entwickelt hat. Was sich damals in der Zeit getan hat, also u.a. die Wiederaneignung Hölderlins, scheint Kaiser alles zugekommen zu sein. Kaiser stellt diesem Stück ein Motto aus Hölderlins "Hyperion" voran, und zwar die Stelle, wo Hölderlin das dahingesunkene Athen einem unermeßlichen Schiffbruch vergleicht. Die vorliegende Arbeit möchte darüber hinaus noch die Anregung geben, daß das Hölderlinsche Gedicht "Sokrates und Alcibiades" zum Anstoß und zur thematischen Klärung beigetragen haben könnte. Im "Geretteten Alkibiades" ist die expressive Sprache auf alle Personen ausgedehnt, sogar die griechischen Knaben sprechen expressiv, zahlreiche Tatbestände, die es nicht unbedingt erfordern würden, sind expressiv gestaltet. Das Jahr 1919 ist deutlich ein Höhepunkt in der expressiven Phase von 1919-20. In der "Koralle" war die Verwendung expressiver Sprache auf bestimmte Komplexe begrenzt wie Anklage des Furchtbaren (des Elends) in der Welt, Qual des Milliardärs usw. Im Anfang des "Alkibiades" steht ein Vorgang von einer gewissen Lächerlichkeit - Sokrates hat sich auf der Flucht des griechischen Heeres einen Dorn in den Fuß eingetreten, und dieses Ereignis beherrscht das ganze Stück, wird motivierend für alle Handlungen Sokrates'. Der eingetretene Dorn ist Symbolisierung der eingetretenen Wirklichkeit. Wirklichkeit und Leben sind in Alkibiades rein verkörpert, daher Sokrates Huldigung des

Alkibiades. Kaiser gestaltet aber auch die umgekehrte Beziehung: das reine Leben ist vom Geist fasziniert, und um ihm nicht zu verfallen, gibt es letztlich für Alkibiades nur die Möglichkeit des Hermokopidenfrevels, da der Sturz der Hermen den Sturz des Geistes in sich schließt.

Die Tragikomödie "Kanzlist Krehler" ist das erste Drama Kaiser nach der Haftentlassung, geschr. 1921, es steht am Anfang der Phase von 1921-25. Es ist deshalb interessant, weil es wie die Jugenddramen in einem Milieu spielt, im kleinbürgerlichen der Familie Krehler, ohne jedoch eine Sprache des Jargons zu verwenden. Diese kleinbürgerlichen Menschen sprechen keine realistische Sprache, sondern ihnen ist eine hochkonzentrierte Sprache eigener Kaiserscher Provenienz auferlegt, in die auch manch Dichterisches einfließt. Diese stilisierte Form des Ausdrucks befremdet zunächst etwas, weil Personen des kleinbürgerlichen Standes erfahrungsgemäß nicht so sprechen, doch sieht man ein, daß Kaiser keine realistischen Zielsetzungen, sondern dramatische und künstlerische verfolgt, so daß dieses "Milieudrama" auf einer höheren Ebene steht als frühere, so wie auch der Geist-Leben-Dualismus im "Geretteten Alkibiades" auf einer höheren Ebene als in der Jugendphase wiederholt ist.

Ins Jahr 1922 fallen zwei hochexpressive Werke, "Gilles und Jeanne" und "Die Flucht nach Venedig". Offenbar mit Rücksicht auf das Publikum und die Verleger stieg Kaiser dann in den zwei folgenden Stücken herunter, dem Volksstück "Nebeneinander" (1923) und der Komödie "Kolportage" (1923/24).

In "Nebeneinander" stellte er in der Gestalt Neumanns das bedenkenlose Streben nach Reichtum und Aufstieg dar, so daß wir an Typen aus Bert Brechts "Trommeln in der Nacht" denken. Da es ein Volksstück ist, kann es solche zeitgenössischen Erscheinungen aufnehmen. Der Pfandleiher ist in diesem Stück derjenige, der sich auf den Weg zum neuen Menschen macht, und ähnlich wie der Spaziergänger in "Hölle Weg Erde" tritt er mit einem unerhörten, unrealistischen Anspruch an die Mensch-

heit heran, so daß er letztlich in tragischer Ironie der Getäuschte sein muß. Ein Komplex in diesem Drama verdient Beachtung: Hier ist die Großstadt als das furchtbare labyrinthische Ungeheuer erfaßt, das der Schöpfung entfremdet ist - in dem es keinen Glauben mehr gibt, sondern nur noch Leere, Nichts und Einsamkeit. Das Mädchen Luise sagt in "Nebeneinander": "Zieht uns nicht den Boden unter den Füßen fort - schickt uns nicht in Städte, wo Asphalt der Grund und Häuser der Wald sind. Keine Kreatur kennt sich mehr aus in der Schöpfung! ... Ein Tag wie der andre - gräßliche Sonntage, die nichts sind als Höhlen, die noch leerer als die Woche. Man hat keinen Anschluß ans Leben mehr --- und greift gleich blindlings zu, was sich bietet. Zehnmal lieber das - als vor Einsamkeit verrückt werden!!" (23).

Die folgende Komödie "Kolportage" ist dagegen ganz anspruchslos. In glänzender Ironie hat Kaiser dem Stück die Vorbemerkung mitgegeben: "Geschrieben zur Förderung der Kinderfürsorge und des zeitgenössischen Theaters," Im übrigen verzichtet Kaiser in diesem Hintertreppenstück darauf, es durch ironische Behandlung erträglicher zu machen, und wenn Bühnenaufführungen auch oft die ironische Akzentuierung vornehmen, um die "Kolportage" nicht als Kolportage zu spielen, so ist dies von Kaiser eigentlich nicht einmal vorgesehen.

Mit den Stücken "Gats" (1924/25) und "Zweimal Oliver" (1925/26) läuft die zweite Phase der expressiven Hauptzeit Kaisers aus und es beginnt mit dem Jahre 1926 die versachlichte und verinnerlichte Phase.

Gilles und Jeanne (1922)

Kaisers Bühnenspiel "Gilles und Jeanne", seine Version des Jungfrau-von Orleans-Stoffes, ist das übersteigertste, expressivste Drama Kaisers, in dem die expressive Sprachgestaltung ihr Letztmögliches erreicht. Dies Stück vermag zu zeigen, wohin der expressive Stilwille gelangen konnte, wenn er zum Äußersten schritt. Die Gestalt des Gilles de Rais reicht in legendäre Bezirke bis weit ins Mittelalter zurück und durchzieht die ganze französische Dichtung und Kunst. Immer ist er der Abgesandte des Teufels, der große Lüstling und Wüstling, der Luziferische. Huysmans nahm ihn in seinem Roman "La-Bas" auf, Marcel Carné, der Regisseur des poetischen Films, hat ihn als Satansboten in seinem legendären Film "Les Visiteurs du Soir". Seine unhistorische Zusammenführung mit der Jungfrau von Orleans ist schon vorgebildet, und aus dieser Verbindung schlug Kaiser ein Drama, das trotz der Überspringung des natürlichen Maßes ein grandioser Wurf ist. Die Überforderung des Publikums durch Intensität und Tonstärke, das Ausmaß der Schockierung ist gewaltig. Die Überdimensionalität der Sprache trägt jedoch eine Rechtfertigung in sich, sie erwächst nicht aus Expression um jeden Preis, sondern ist eingespannt in die dramatisch-geistige Konzeption des Dramas, die das Normalmaß weit hinter sich läßt. Man kann sagen, daß hier eine **Dialektik des neuen Menschentums** die sich des Verfahrens der dialektischen Theologie bedient, Gestalt angenommen hat: die Begierde Gilles' ist ins Übermenschliche, seine Verworfenheit ins Abgrundtiefe gesteigert - und der Sinn des Dramas ist, daß gerade der allersündigste Mensch, beinahe der Luzifer selbst, in schärfster dialektisch-antithetischer Gegenwendung das neue Menschentum gewinnen kann. Nach der dialektischen Theologie kann nur aus dem radikal Bösen der Umschlag in die Erlösung durch die Gnade erfolgen. Aus dem gemeinsamen Boden der Zeit erwächst bei Kaiser eine ähnliche Vorstellung wie in der dialektischen Theologie. Die geistige Anschauung des Dramas verlangt also konsequente-

ste Durchführung des Bösen. Das bedingt auf der anderen Seite eine Hinüberführung der Reinheit und Jungfräulichkeit der Jeanne ins Kolossalische, so daß das ganze Drama heraustritt aus den begrenzten Wirklichkeitsschranken und ausgespannt ist zwischen Höllischem und Himmlischem, zwischen Tier und Engel. Alles ist ins Überlebensgroße, Überheftige, Übergewaltige gehoben, man ist betäubt von den vielen Schrecklichkeiten, die kein Ende nehmen. Das ganze Werk ist überreich an Blut und Entsetzen, an Schreien und Gewalttaten - dem Zuschauer bleibt nichts erspart. Der Gewalt der Begierde Gilles', der himmlischen Macht Jeannes und ihrem Zusammenprall aus schroffster Gegeneinanderstellung entspricht eine Sprache von großen Bildproportionen, von dramatischen, expressiven und dichterischen Entladungen. Kaiser überspringt auch in den Bildern die Grenzen der Realität und folgt in ihnen der geistigen Raumausweitung. Weiter ist die Sprache des Dramas durch ihre Schonungslosigkeit gekennzeichnet. Sie birgt aber auch dichterische Reichtümer, die aus der gelösten Expressivität rühren.-

Zu Anfang ist die Bühnenbildangabe "Feld; spitzer Hügel" (9) wichtig. Die Bevorzugung der Spitzform gegenüber der Rundform ist in der Kunst jener Zeit häufig, da sie realer Gegen Ausdruck der geistigen Erscheinung ist, daß man sich nicht zu einer harmonischen und gerundeten Weltsicht entschließen kann. Rundsymbole wie die Kugel kommen nur in den irrealen Sehnsuchtsweltbereichen vor, im Gebiet des Illusionären wie bei König Marke im "Hahnrei". Gegenständliche Rundaussprägungen treten erst in den Spätwerken Kaisers in die Dichtung hinein.

Das Drama beginnt nach dem ersten Siege Jeannes und des Feldherrn Gilles de Rais, der König hält Überschau über das Schlachtfeld. Welch ein Gegensatz ist in diesem gegensatzreichen Drama schon hier entfaltet zwischen Blut und Ernst des erschütternd großen Sterbens und der kindischen Siegesfreude des Königs, dem nichts von dem Grauen aufgeht, das jeden Sieg begleitet. Dieser König ist überhaupt - darin folgt Kaiser

der Tradition - nur ein Narr am Ende des großen Geschehens, dessen Beschäftigung in leere Spielerei ausläuft. Dieses nahezu shakespeareische Narrentum schafft eine wirksame Kontrastierung und auch eine gewisse Abspannung gegenüber dem gigantisch proportionierten Gilles-und-Jeanne-Streit, der mächtig heraufzieht.

In der Verwirklichung seiner Konzeption von Gilles und Jeanne faßt Kaiser alle dramatisch-theatralischen Mittel zusammen: Akustisches, Optisches, Bewegtes, Farbsymbolisches stürmen auf den Zuschauer ein. Expressive Scheinwerferführung realisiert das Wesen von Gilles und Jeanne in der Beleuchtung: die Nachtlichkeit, aus der Gilles kommt, wird durch überwältigendes himmlisches Licht ausgeleuchtet, wenn Jeanne allein ist. Zum Lichtvisuellen tritt die Steigerung des Akustischen, Gilles erhebt sich mit dem Rasen seiner tierischen Begiere gegen Jeanne Gilles: (unsichtbar - mit mächtigem Schrei) "Jeanne!!!!" (17). Auch in der Farbgebung und Kostümierung legt sich die dualistische Idee auseinander. Jeanne ist silbern und weiß, Gilles blauschwarz gepanzert. Das Blauschwarze gibt das Luziferische aus, das Silberne und Weiße das Himmlische. Silberne ist eine Grundfarbe im Zusammenhang mit dem Sehnen nach einem neuen, höheren Menschentum (vgl. Kaisers Drama "Der Silbersee", 1933). Weiß ist die Farbausprägung der Reinheit.

Das maßlose Andringen der Begierde Gilles' an Jeanne führt zu gegeneinandergerichteten dramatischen Entladungen von höchster Gewalt. In der Zahl der Ausrufungszeichen zeigt sich die Unmäßigkeit der sprachlich-dramatischen Aufeinanderführung, 4 Ausrufungszeichen sind häufig, die Höchstzahl wird mit 8 erreicht. Ein Beispiel für die dramatisch aufgerichtete Sprache Gilles: "So laß uns allein!!" (Er umschlingt sie) - Jeanne: "Weg -!!" G.: "Nicht mehr --!!" - J.: "Ich schreie --!!" - G.: "Wir sind allein --!!" - J.: "Marschall von Frankreich-!!" - G.: "Jungfrau vom Himmel --!!" - J.: "Wegelagerer!!" - G.: (loslassend - am Boden) "Dein Tier --!!" (17/18).

In schlagartiger, stichomythischer Kurzform wechselt die dramatische Antitheik herüber und hinüber, zwei entgegengesetzte Willensbahnen laufen gegeneinander ab. Beachtlich ist die fortschreitende Zuspitzung der dramatischen Gegensatzsprache bis zu einem Höhepunkt, auf dem sie sich in der knappsten Form zusammenzieht. Der Marschall von Frankreich, mit höchster Würde bekleidet, ist ein Wegelagerer, ein Tier vor der Jungfrau vom Himmel. Himmlischstes und Irdischstes sind verschlungen in polarer Zuspitzung. Kaiser erlebt den Menschen in seiner Tierheit und Reinheit. Aus den Bühnenanweisungen geht hervor, daß Gilles auf der schauspielerischen Ebene sich in seiner Brunst vor Jeanne auf dem Boden wälzt, so daß auch in der Bewegung sein wildes Ausschweifen realisiert ist. Das ganze Stück erweist im schrecklichen Lachen, Heulen, Torkeln, Niedergeworfensein Gilles', daß er die Herrschaft über seine Bewegungen verloren hat, weil er auch keine geistige Herrschaft mehr über sich hat. Seine tierische Wildheit breitet sich in die Einzelheiten des Dramas aus, sie ist in kleinen Nebenzügen verstärkt, so z.B. im Pferd Gilles', dem er die drängende Gier überträgt: "Mein Pferd schrie nach deinem." (19). Wiehern ist zu Schreien gesteigert, das Pferd wird mit-hineingerissen in die Größe der Gier. Seine Begierde stellt sich ihm selber unter einem Bild vor, das im Steigerungsschwung auf einen Gipfel heraufgetrieben ist: "Aus geiler Wurzel das wuchernde Blattgedränge schwellt zu sausendem Gipfel, der brüllt: wer ich - wer du - wer wir in Verkettung?!!" (20). Man beachte die Steigerungen von Sausen zu Brüllen, von Wurzel über Blattgedränge zu Gipfel, von wuchern zu schwellen. Dieses Bild spiegelt auf einer verstärkenden metaphorischen Ebene den ganzen Begierdenumfang Gilles': Seinen geilen Grund verlegt er in den Grund der Natur hinein, und das pflanzliche Wuchern ist Sinnbild des Wucherns seiner eigenen Begierde.

In einem zweiten großen, sich entladenden dramatischen Gegen-einander im 1. Teil ist die Anmaßung der Begierde Gilles' an Jeanne noch ungeheuerlicher als zuvor, zugleich aber auch

mit einer dramatischen W e n d u n g verbunden, denn während sich auf der einen Seite die Forderung der Verwüstungslust Gilles' erhebt, meldet sich auf der anderen der sittliche Anspruch Jeannes auf Gilles. Wiederum sind zwei dramatische Positionen in schneidender Schroffheit voreinander aufgerichtet. Gilles verweigert die Hineingabe der Truppen in die Schlacht, solange sich Jeanne ihm nicht in ihrer Willigkeit erschließt. Die dramatische Polarität erfüllt sich ohne die mindeste Verringerungsspanne durch Negationspartikel oder Gegensatzkonjunktionen. Jeanne: "Hinauf, Marschall - zum Angriff!!" - Gilles: "Hier unten bleibe ich." - J.: Marschall - das ist Verrat!!!" (26). Jeanne: "Marschall - die Stunde vergeht!!" - Gilles: "Die Stunde strahlt - ihre Zeit mißt Unendlichkeit! Eingehöhlt in den Erdball dieser Abgrund - maßlos vertieft vor Blicken von Menschen - schau gerichtet dies Bett, das uns nimmt und eint!!!!" (27). Die Mulde ist in diesem Bild in ein kosmisches Bett geweitet, der Zug der Bildlichkeit in die Ausweitungen des Kosmos ist offensichtlich. Die Fülle der Leidenschaft tritt in der Sprache im häufigen Gebrauch des Wortes "Füllen" aus, z.B. Gilles: "Ich liebe dich, Jeanne!! Das ist mächtig, - das füllt mich. Da tönt die Nacht - da tobt der Mittag. Blut füllt das Herz - Blut tötet das Herz. Ich liebe dich, Jeanne !!!!!" (27). Der Höhepunkt des Ausdrucks der Begierde, des unmäßigen Verlangens ist jedoch im folgenden erreicht, in dem sechsfache alliterative Erhöhung durch "b" und vierfache durch "l" verbunden ist mit viermaliger vierfachgesteigerter Exclamationsbezeichnung und stärkster Wortwahl: Gilles: "Ich!!!! - lebe. Ich bin bei meinem Blut - das bläht Begierde!!!! Öffne die Rüstung - sink hin - schamlos im Sande !!!! Mein Tier!!!!" (28). Solch eine expressive Häufung, in der sogar mitten im Satz vier Ausrufungszeichen stehen, ist eine singuläre Erscheinung, die in ihrer gewollten Maßlosigkeit über die Grenzen des für den Zuschauer Erträglichen getrieben ist.

Über diese Steigerung hinaus gibt es keine mehr, sondern nur den Umschlag. Jeanne begreift, daß sie Gilles überwinden muß aus seiner tiefsten Verworfenheit heraus: "Ich lief gehorsam den Weg durch Grausen und Entsetzen - um in letzte Verderbnis zu dringen: - in des verworfensten Menschen lichtlose Hölle!!!! ... Dich will ich überwinden - Gilles!!!!"

(29). Hier bestätigt sich als der Sinn des Dramas, daß Gilles der Fall des verworfensten Menschen ist, der durch einen Akt der Überwindung die dialektische Umwendung erfahren soll zum Wesen des Menschen. Symbolische Bühnenvorgänge begleiten dies Geschehen, Jeanne legt ihre Waffen ab, Licht vom Himmel fällt auf sie. Die Waffenniederlegung aber führt zu Jeanne's Gefangennahme.

Die zweite Hälfte des ersten Teils besteht in der Gerichtsverhandlung gegen Jeanne. Wieder gibt der symbolische Hintergrund eine interessante Beobachtung her - ein Christusbild, das ins Zentrum von Kaisers Christusauffassung führt: "Kruzifix mit lebensgroßem, beindürren Qualleib - zwischen prunkfunkelnden Papstbildnissen." (31). Eine protestantische Note schlägt durch, wichtiger aber ist der in der Anschauung der Christusgestalt hervortretende Leidensdurchbruch, was für das Christusverständnis des 20. Jahrhunderts im Gegensatz zu früheren, verherrlichenden und idealisierenden Darstellungen kennzeichnend erscheint. Hier ist Christus wieder wie im 16. Jahrhundert vor dem Heraufziehen des Barock als die Leidensgestalt, als der große Schmerzensmann erlebt. Auch die Christusfigur, die am Schluß der "Bürger von Calais" auf dem Giebfeld des Kirchenportals im Hintergrund erscheint, ist in diesem Sinn gedeutet: "Der schmale Körper des Gerichteten liegt schlaff auf den Tüchern." (108). Durch die Verleumdung Gilles' erscheint Jeanne dem Gericht als Teufelsbuhlin und wird zum Tode verurteilt. Nach dem Ende der Gerichtsverhandlung führt der Schluß des 1. Teils das Auftreten der Henkerschergen und ihre Mißhandlung der Jeanne vor: "Aus einer Seitentür Henker mit zwei Gehilfen: sie werfen um Jeanne einen grellbunten Mantel mit eckigen Ornamenten und stülpen ihr

eine spitze Mütze mit gleichen Zeichen auf; die Gehilfen binden an Jeannes Handgelenke Stricke - der Henker wirft die Schlinge einer Leine um Jeannes Hals; mit einer Peitsche versetzt der Henker Jeanne einen furchtbaren Schlag über den Rücken - ruft: Voran! -; die Gehilfen zerren Jeanne an den Stricken hinter sich - Henker folgend, straft die Leine um Jeannes Hals; ab." (45).

Diese Szene wirkt wie einem spätgotischen Gemälde entnommen. Alles ist spitz, eckig, grell. Die rohe Behandlung die Jeanne vom Henker erfährt, ist der Ausdruck dafür, daß die Vertierten sich Jeannes bemächtigt haben. Nicht aus einer Freude am Perversen erwächst diese Mißhandlungsszene, sondern aus der Zeitlage. Früher als andere spürten die Dichter das Hochkommen eines neuen Barbarentums im 20. Jahrhundert. Wir brauchen nur an ähnliche Stellen bei Gerhart Hauptmann zu denken, die Mißhandlung Montezumas im "Weißen Heiland", der Hexenwahn in "Magnus Garbe". Hauptmann wie Kaiser ahnten die Bedrohung der Würde des Menschen durch das Unter- und Unmenschliche und ihre Angst spricht aus ihren Werken. Um diese Bedrohung ins allgemeine Bewußtsein zu heben, schont Kaiser die Zuschauer in keiner Weise, wie überhaupt Schonungslosigkeit ein Kennzeichen seiner Dramatik ist. Gewiß sind solche Stellen "Un erfreulich". und man wirft der modernen Kunst oft diese "Un erfreulichkeit" vor, aber sie öffnet damit einer in bürgerliche Behaglichkeit versunkenen Welt die Augen für die ursprüngliche nackte Unerfreulichkeit der Passion Christi, denn Kaiser wollte zweifellos auch eine Parallele zur Geißelung Christi herstellen.

Die Erkenntnis von Vernichtung und Verlust der Jeanne läßt Gilles am Ende des 1. Teils in einer singulären expressiven Höchststeigerung aufheulen: "Jeanne!!!!!!!!" (45). Mit 8 Ausrufungszeichen ist ein übermenschlicher Expressionsausdruck verlangt, der heute kaum mehr von den Schauspielern zu bewältigen ist.

Der 2. und 3. Teil des Dramas sind bis oben angefüllt mit blutigen und fürchterlichen Entsetzlichkeiten, die Gilles begeht. Denn da er sich aus dem Bann der Jungfrau vom Himmel nicht lösen kann, schweift die Wut seiner Begierde in wildeste Vernichtung aus, um über die Tatsache der Unerreichbarkeit Jeannes hinwegzukommen. Er wird zu einer Verkörperung des Luzifer: "Zahllose Opfer fallen !!!! Der Mord ist mein !!!! Ich bin der Luzifer!!!!" (81).

Dramatik von schneidendster Gegensätzlichkeit entzündet sich, als Gilles der Kunst eines Alchemisten Jeanne abverlangt, während der Alchemist ihm den alles überragenden Wert des Goldes entgegenhält. Gilles: "Schaffe ein Leben - das Jeanne heißt!!!! - und ich bin dir wie ein Hund gefügig!!!!" - Alchemist: "Gold ist mein Leben!!!!" - G.: "Meins - Jeanne!!!!" - A.: "Ich mache Gold vor dem Ende!!!!" - G.: Mach' Jeanne lebendig - dann hast du ein Ende in Gnaden!!!!" (61). Der Gegensatz ist auf die verdichtetste Form gebracht in einer Zusammenziehung, die ohne den geringsten dramatischen Verlust ist. Diese dramatische Form ist jedoch nur eine der vielen Stilebenen in diesem angefüllten Drama, auf einer anderen Ebene erweist sich Kaiser als der Dichter. Die Jeanne-Stellen Gilles', die von all der Sehnsucht und Begierde hervorgerufen sind, sind teilweise von großer dichterischer Mächtigkeit getragen. Vgl. "Jeanne! Im Dorfe gewachsen. Nachts ohlig auf Tauwiesen geschritten. Jungfräulich die Ebene verschlossen. Windmorgen atmet ihr Haar - das wölbt übers Reich - die Städte klingen vom Wort: Jeanne!" (58). Oder: "Jeanne ist dort. Wo ist sie nicht? Staub treibt und wirbelt Säule - drin steht sie. Blätterbusch saust und schwingt Zweigwerk - daraus winkt sie. Kettengebirge schweifen Grate und Gipfel - drauf ruht sie." -- (73). Dieser lyrische Stil weist alle individuellen Eigenheiten der Kaiserschen dramatischen Sprache auf. Partizipialkonstruktionen, klare und mächtig sich ausbreitende Bilder, Artikellosigkeit, kühne Wortzusammensetzungen (wie Windmorgen statt Morgenwind), Alliterationen, Knappheit des Ausdrucks - all dies sind ori-

ginale Züge der Kaiserschen Sprache, die auch sein Lyrikertum, das während der meisten Zeit seines Schaffens nur im Drama greifbar wird, bestimmen.

Als weitere Sprachebene tritt zu der dramatischen und lyrisch-dichterischen die der Gewaltsamkeit und der krassesten Naturalismen, die das Wüten und Ausschweiften des nach Jeanne lechzenden Gilles erfassen. Trotz des Bestürzenden dieser Gewalttätigkeiten und Naturalismen muß man eingedenk bleiben, daß sie letztlich aus dem Geistigen der weitgespannten dramatischen Idee stammen. Es handelt sich um eine unrealistische Nutzung des Allerrealistischen, die Kaisers Stil der Hauptzeit auszeichnet. Auch die in den "Bürgern von Calais" aufgezeigte Versinnlichung des Gedankens ist eine derartige Auswertung des Realistischen für einen überrealistischen Zweck.

Gilles steigert sich immer tiefer in die Verworfenheit hinein. So kommt die Absicht der unerhört diametralen Dialektik des Umschlags zum neuen Menschen zur Geltung. Als durch das Auftreten der überirdischen Erscheinung Jeannes am Schluß und durch ihre Bereitschaft, für Gilles auszusagen, der dialektische Umbruch in Gilles sich mit plötzlicher Gewalt vollzogen hat, erkennt er den Sinn seines Weges, der zugleich Sinndeutung des Dramas ist: "Ich bin geständig!! Mit dem Mund eines Menschen - der überfließt!! Ich kann berichten!! Der Weg zum Menschen ist weit -- und bis nicht Einer bis an den Hals im Blutsumpf verglitt und aufstieg ---: ist keiner gewonnen!!" (136).

Wo es um die Verkündigung des Menschen geht, tritt die Erscheinung des Überfließens des Mundes ein wie auch in den "Bürgern von Calais". Auch ist wiederum bezeichnend für Kaiser, daß der dialektische Umschlag Gilles' nicht ins Göttliche, in Gnade oder Erlösung führt, sondern zum neuen Menschen - darin liegt der Unterschied zu einer wirklichen dialektischen Theologie - der nach Kaisers eigenen Aussagen in "Vision und Figur" (1918) damals die einzige Vision für ihn war. So stellt sich "Gilles und Jeanne" als ein großes Drama um die Gewinnung des Menschen dar.

DIE PHASE DER VERSACHLICHUNG (1926 - 1933)

Papiermühle (1926)

Mit dem Jahre 1926, in dem die Komödie "Papiermühle" entstand, ist es gerechtfertigt, eine neue Phase in Kaisers Entwicklung anzusetzen, die Phase der Versachlichung. Eine Vorverlegung der Wende Kaisers, die ihn vom Expressionismus entfernte, ist nicht möglich, denn das 1925 entstandene Schauspiel "Zweimal Oliver" fügt sich noch insofern in die Thematik der vor 1925 liegenden Dramen ein, als es in eine irreal- Traumwelt ausmündet (wie z.B. die "Koralle"), die der Held Oliver auf dem Wege über das Eingehen in den Wahnsinn gewinnt. In "Papiermühle" aber erhebt sich etwas Neues, das die meisten Dramen bis 1933 beherrscht und das sie in eine Sphäre größerer Konkretheit hinüberführt: die Erfahrung des menschlichen Du. In den expressiven Dramen führte der Weg immer zum Menschen, der jedoch der allgemeine, ideell konzipierte neue Mensch war. Dieses neue Menschenideal war wie ein verschwommener Stern, nach dem die Dichter ihren Kurs ausrichteten, den sie aber nie erreichten. Von "Papiermühle" ab führt nun der Weg zum Du, das in der Zweisamkeit von Mann und Frau erfahren wird. In kürzester Form faßt der Schlußsatz in "Papiermühle", der die Frage nach dem Ziel der Reise beantwortet, den Umschwung Kaisers: "Zu uns!" Für die Zeit ab 1926 ist die Geltung von Kaisers Feststellung, daß es für ihn nur die Vision von der Erneuerung des Menschen gebe, modifiziert, da Kaiser den Menschen jetzt in der Zweisamkeit des Du sucht. Ein Kennzeichen der Dramen ab 1926 besteht darin, daß sie du-gerichteter und seelisch betonter sind, so daß man auch von einer Phase der Verinnerlichung sprechen kann, die hier einsetzt und sich bis ins Alterswerk zunehmend verstärkt. Die Stärke der Bindung zum Du, die besonders im Gefühl der

Frau verankert ist, bestimmt wesentlich das Geschehen dieser Duheitsdramen. Auch für die Sprache gelten die Kennzeichnungen Kaisers aus der Zeit vor 1925 kaum mehr. Die scharfe dramatische Stachelung der Rede durch die Widerrede, der Steigerungsschwung im Satzbau und in der Bildtürmung, die reihende Häufung im vorangetriebenen Satz und die Aufreißung der gerundeten Satzstrukturen, die Steigerung der Wirksamkeit der Sprache durch starke Wortwahl, Alliteration, Doppelungen - all diese Erscheinungen treten zurück, wiewohl sie nicht ganz verschwinden. Eine knappe Konzisionität in Ausdruck und Satzbau gibt dem neuen Stil das Gepräge. Nach dem reichen sprachlichen Ertrag der expressiven Dramen muß man sich erst an diesen neuen Stil gewöhnen und erkennen, daß er nicht künstlerische Verarmung bedeutet, sondern nur eine sparsamere Verwendung künstlerischer Mittel. Eine Abwertung gegenüber den expressiven Dramen ist unberechtigt, denn die neue Sprache der Knappheit besitzt einen großen dramatischen Reiz und offenbart die Reife des alternden Kaisers.

Das Lustspiel "Papiermühle" wäre nicht sehr bedeutend, wenn es nicht eine verdeckte Abrechnung Kaisers mit seinen Kritikern wäre und Kaiser uns nicht in diesem Zusammenhang einen tieferen Einblick in sein Wesen erschlösse. Kaiser will offensichtlich in der Gestalt des Dichters Ernest Ollier in "Papiermühle" zu einer Selbstaussage über sein künstlerisches Wesen gelangen, das den Zeitgenossen so rätselhaft war und das die Kritiker nicht richtig einschätzten. Bezeichnenderweise führt auch der Kaiser deutlich verkörpernde Dichter Hoff in "Klawitter" (1940) den Vornamen Ernst, den Kaiser offenbar besonders für sich liebte. Kaiser muß die Theorien von Diebold und Freyhan über sein Künstlertum gekannt haben. Bernhard Diebold, der Frankfurter Kritiker, hatte 1924 die Formel des Kaiserschen Denkspielerlertums ausgegeben, Max Freyhan, der Berliner Kritiker, sah ihn als den lebendigen und glühenden Dynamiker in seinem Buch von 1926. Aus "Papiermühle" geht hervor, daß Kaiser die Denkspielerformel als un-

zutreffend und ungerecht empfand. Er wendet sich gegen den Vorwurf der kalten Konstruktion seiner Dramen - ein anderes Mißverständnis, das sich bis in die heutige Kritik von Aufführungen Kaiserscher Werke gehalten hat, da eine einmal aufgekommene Unlegende über einen Dichter schwer auszurotten ist. Kritische Aussage wird aus Unverständnis zu kritischer Nachsage.

Demgegenüber scheint der Kritiker Raymond Duchut in "Papiermühle" ein Abbild Freyhans zu sein, dessen Theorie vom glühenden inneren Kern Kaiser zwar eher zu akzeptieren bereit ist, dem er aber menschliche Minderwertigkeit vorwirft. Denn Duchut ist ein indiskreter und eingebildeter Kritiker, mit dessen kritischer Bemühung sich keine idealen Beweggründe verbinden, sondern nur Aufstiegs- und Geltungswille. Worauf Kaiser Wert legt, ist die Herausstellung der Tatsache, daß sich sein Dichten aus Denken und Fühlen formt. Soweit Duchut diesen umfassenderen Aspekt sieht, gibt ihm Ernest Ollier recht. Duchut bekennt von Ollier: "Er gilt als kalt und konstruktiv. Das Hirn macht bei ihm alles. Gefühl ist dürr. Nach der landläufigen Meinung. Ich wurde anderer Ansicht. Es kann kein Mensch ohne erschütterndes Erlebnis solche flammenden Sätze schreiben." (42). Duchut gibt in drei kurzen, antithetisch gebauten Sätzen eine großartige Wesensumreißung Ernest Olliers, mit der Kaiser zweifellos auf seine eigene Wesenserfassung zielt:

"Der kalte Ollier ist ein glühender Ollier. Das starke Hirn ist ein starkes Herz. Die schweigende Seele ist eine schreiende Seele." (77).

Großartig widerlegt Kaiser mit folgender Formulierung den Unfug, den die Kritiker mit Denkspielerei und kalter Konstruktion bei ihm getrieben haben: "Ein Kopf geht nicht ohne Beine spazieren." (77). Auf Grund dieser eindeutig und prägnant formulierten Ablehnungen vereinseitigter Aspekte müssen

die Begriffe Denkspieler und Konstruktion endlich aus der Kaiserliteratur schwinden!

Nichts haßte Kaiser in seinem Leben so sehr wie freche Zudringlichkeit und Indiskretheit. Er läßt seinen Dichter Ollier sagen: "Ich lasse mich überhaupt nicht gern durchleuchten." (62). Die Empörung über die Indiskretion des Kritikers Ducht durchbricht sogar den Lustspielton, Kaiser biegt sprachlich an diesen Stellen sogar in den expressiven Stil ein, den er sonst in diesem Stück nicht mehr verwendet.

Auch der Schluß geht in seiner Tiefe des neuen Dugefühls über das Lustspielhafte hinaus. In seiner überraschenden Pointierung und knappen Ausdrucksform erweist sich Kaiser als ein Schiller ebenbürtiger Meister der Abschlusstechnik. Olliers Geliebte Francine fragt zum Schluß: "Reisen wir weit?" ... Ollier: "Zu uns!" (134). Kaiser steht in der Schlußgestaltung nicht auf der Seite Goethes, der große Schlußbilder liebt, sondern auf der Schillers, der überraschend zugespitzte gedankliche Abschlüsse setzt.

Die "Papiermühle" als künstlerische Selbstbeleuchtung Kaisers mußte betrachtet werden, da der Zusammenhang von Denken und Fühlen für die Kaisersche Form ein entscheidendes Grundprinzip ist. Wir erhalten in der "Papiermühle" den Gesamteindruck bestätigt, daß einerseits der bewußte, reflektierende Kunstverstand an Kaisers Sprachschöpfung in hervorragendem Maße beteiligt ist, er sich aber auch andererseits seinem schöpferischen Impuls überläßt, aus dem die Sprache wie aus "eines Kraters Eruption" (72) "herausgeschleudert" (72) ist. Der rationale und der expressive Anteil befinden sich bei Kaiser in gegenseitig abhängigem Gleichgewicht und das verhindert ein formloses expressives Überquellen bei ihm. Der lodernden Flamme der expressiven Sprache ist die rationale Kälte beigemischt.

Die Lederköpfe (1927/28)

Der dramatische Gegensatz in diesem Schauspiel ist der zwischen dem Menschlichen und der zerstörungswütigen Machtbefangenheit. Diese Antithetik formt Kaiser jedoch nicht wie in den "Bürgern von Calais" in einer schneidend gegeneinandergerichteten Wortdramatik aus, sondern er nimmt andere Formen der Dramatik auf, die er früher in der "Jüdischen Witwe" und im "König Hahnrei" entwickelt hatte, nämlich die des Vorbeiredens der Personen aneinander und des stummen Spiels. Indem die Schärfe der Wortdramatik der Hauptzeit gemildert ist, fügt sich die Form der "Lederköpfe" in die neue versachlichte Phase ein.

Ein wirklicher dramatischer Dialog ist nur dann gegeben, wenn beide Parteien aufeinander eingestellt sind und sich verstehen - auch in ihren Gegensätzen. In diesem Drama stehen jedoch der Basileus einerseits und der zum Menschen gewandelte Feldhauptmann, der sich darin mit der Tochter des Basileus verbunden hat, andererseits auf so verschiedenem Boden, daß eine wirkliche dialogische Begegnung nicht möglich ist. Den klaffenden Abstand zwischen dem Basileus und dem Feldhauptmann nach seiner Wandlung schließt kein Dialog. Die Störung des Dialogs stammt aus der Tatsache, daß die Machtbefangenheit des Basileus wie eine undurchdringliche Schicht um ihn gelagert ist. Er selber sagt: "Ich höre keinen Laut. Ich bin gesprächig - aber taub. Die Taubheit bringt die Macht." (93).

Der gleiche Abstand, den keine Verbindung überbrückt, formt sich im Anfang des Dramas zwischen dem Stadthauptmann und den Truppen mit ihrem Truppführer aus, so daß die Funktion dieser Anfangsszene in der Hinleitung zu dem Basileus-Feldhauptmann-Gegensatzverhältnis besteht und eine erste Ausgabe von diesem darstellt. Auch der Stadthauptmann ist "gesprächig" (9), er läßt sein Gegenüber kaum zu Worte kommen, ergeht sich in langen monologartigen Reden. Er verschließt sich gegen die Tatsache, daß die Truppen die Qual des Marsches in der Hitze nicht mehr bewältigen können und meutern. Er will den Truppführer nicht verstehen, er unterbricht dessen Reden, um sie

abbiegend und nach seinen Wünschen und Vorstellungen zurecht-machend fortzuführen. Als er schließlich den Widerstand des Trupps nicht mehr übersehen kann, gibt er unrealistische Anordnungen, weil er aus seinem Machtkreis nicht herauszutreten vermag.

Die Szene der Bedrohung des Stadthauptmanns in seinem Palast durch die anrückenden Truppen ist großartig gebaut in ihrer Steigerung bis zum letzten und dem plötzlichen Umschwung durch das Eintreffen des Basileus. Der Stadthauptmann und der Truppführer suchen die Meuterer mit allen Argumenten zur Niederlegung der gegen sie erhobenen Peitschen zu bewegen. Dieser dramatische Gegensatz wird nicht von einem Dialog getragen vielmehr ist das Schweigen und langsame Vorrücken der Meuterer der Gegenpol. Das Schweigen wird unerhört beredt. Die Dramatik von Rede und Widerrede ist hier von Kaiser genial ersetzt durch die dramatischen Kunstformen von gestörtem, monologischen Dialog und beredtem Schweigen. Sie tragen wesentlich die Struktur dieses Dramas. Kaiser schafft im monologischen Dialog ein Äquivalent zum dialogischen Monolog des "König Mahnrei". Mächtig wie immer ist auch Kaisers Wirkungssinn für das Theater, wenn die drohenden Meuterer langsam, wuchtig und unaufhaltsam mit ihren Lederpeitschen auf der Bühne vorrücken und der Situation höchste Spannungserfülltheit geben.

Die "Lederköpfe" bieten auch gute Beispiele für die Bilderfassung des Krieges durch Kaiser. Wo es um den Krieg geht, wachsen metaphorische Vorstellungen empor, die ein gräßliches Gesicht haben. So hält z.B. die Krokodilmetapher viel von dem, was das Wesen des Krieges ausmacht: "Der Krieg verschlingt alles. Er hat das Maul vom Krokodil. Es liegt im Schlamm und ist gefräßig. Niemals wird es satt!" (14).

Die große Fähigkeit Kaisers ist die Prägung von realen Gegenbildern zu inneren Tatbeständen. So ist im Lederkopf - dem lederüberzogenen Kriegerkopf - die Auslöschung des Menschlichen und Individuellen ins Bild erhoben - ja noch mehr: grauenerregend verbildlicht sich die Entstellung des Menschlichen im

Lederkopf im engeren Sinne dieses Dramas, dem Feldhauptmann, der sein Gesicht verstümmelt hat, um beim Feinde wirksamer zu sein. In seiner äußeren Verstümmelung tritt die innere seines Menschentums zutage. Während das "Gesicht" dem Menschen zugeordnet ist, entspricht dem Tierischen dieses Lederkopfs die "Fratze". Mit seiner Fratze ist er ein "großer Held" (54). Vor diesem gesichtslosen Ungeheuer wendet sich einzig die Tochter des Basileus ab, für die kein Dienst an der Macht des Basileus eine Rechtfertigung für die Vernichtung des Menschlichen ist. Ein Lederkopf ist ein "jeder-mann und niemand" (68).

Der Kraft der Tochter des Basileus gelingt es, dem Feldhauptmann ins Bewußtsein zu heben, daß er sein Bestes, das Menschliche, verloren habe. Und so bringt der 2. Akt die Umkehr des Feldhauptmanns auf den Weg des Menschen. Von dem Boden der neuen Haltung aus, die den Bruch mit dem unmenschlichen ehrgeizigen Denken der Vergangenheit vollzogen hat, gibt es keine Verständigungsverbindung zum Basileus, der in seinem Machtkreis verschlossen wohnt und für das Menschliche nicht aufnahmefähig ist. In drei sprachlichen Stufen trifft der Gegensatz im 3. Akt aufeinander: intensives Schweigen, verständigungsloser Dialog, offener Widerspruch. Das ist eine dramatisch geschickte Steigerung. Die Wortdramatik hat ihre führende Rolle in diesem Drama eingebüßt. Der Basileus kann kein Verstehen weder für das Schweigen noch für die Reden des Feldhauptmanns aufbringen. Macht und Zerstörung sind für ihn untrennbar verbunden. Wie aus einer Vorahnung kommender großer Weltvernichtung läßt Kaiser den Basileus sagen: "Die Stadt fiel - es werden Städte fallen, die jetzt noch mit Lichtern in den Fenstern blinken. Dann wird es dunkel!" - Fhptm.: "Warum muß es dunkel werden, Basileus?" - B.: "Weil ich zerstöre. Bin ich sonst der Basileus?" (93). Das "weil ich zerstöre" ist die Alogik der zerstörenden Machtgier, des sinnlosen Vernichtungsrausches. Das Lachen ist ein typisches Attribut des Basileus, wie allgemein des überheblichen Kriegertums bei Kaiser.

Aus der Machtidee des Basileus wachsen großgeschaute Bilder, die den unendlichen Abstand aller Menschenverhältnisse zur Höhe seiner Macht veranschaulichen sollen: "Dem einzelnen - den vielen - die in Städten wohnen - dem Volk in Ländern - über alle Erde zieh ich den Mantel meiner Macht, der Luft erstickt, die ich allein in meinen Lungen atme. Die Macht ist Leben - wer erfaßte je genug von seinem Leben?!" (93). Die Macht stellt sich für den Basileus als der Inbegriff und Sinn des Lebens dar. Ein Bild seiner Machtvision ist auch das folgende: "Ihr seid der Schwarm, der zwischen meinen Knien wimmelt. Ein Menschenheerwurm, der mit Millionen Füßen schlurft - dicht überm Boden - und das Kraut im Staube frißt. Das wälzt sich alles unter mir - ich unterscheide Augen, Mund und Nase nicht - wie du nicht Mund und Augen und eine Nase hast. Du bist ein Lederkopf. Da wird es deutlich. Verlöscht ist das Gesicht." (57).

Der Basileus will nichts anders als Lederköpfe, er will keine individuellen Menschen mit Gesichtern. Für die Lederköpfe mit dem zerstörten menschlichen Anlitz prägt Kaiser auch das Wort "Ungesichter" (vgl.S.105). Da der Basileus aus seiner Machtverschlossenheit nicht herauszuführen ist, kann es nur eine gewaltsame Schlußlösung geben. Kunstreich ist der 3.Akt analog dem 1.Akt gebaut, nur daß er sich auf einer höheren, gesteigerten Stufe befindet und ein gewaltsamer Abschluß diesmal nicht hinausgeschoben wird. Wieder rücken die Lederköpfe mit ihren Peitschen vor und diesmal gilt ihr Vorrücken nicht bloß dem Stadthauptmann, sondern dem Basileus selber. Sein Ende ist schrecklich: der Trupp erschlägt ihn mit den Peitschen. Dies ist der Ausgang, der dem Trieb des Basileus nach Machtfülle, die sich über die Erde breitet, beschieden ist. Unerhört sitzend ist wiederum der zugespitzte Kaisersche Schluß, wenn die Tochter des Basileus ausruft: "Mit den Gefangenen in die Wüste, um aufzubauen, was in Zerstörung liegt!!!!" (108),

"Hellseherei" und "Oktobertag" (1928/29 und 1927)

Kaiser nennt "Oktobertag" ein Liebesstück, während er "Hellseherei" als ein Gesellschaftsspiel bezeichnet. Hinter diesem Gesellschaftsspiel verbirgt sich aber sehr viel mehr. Man darf die reine und große Tiefe dieser beiden Dramen nicht übersehen. Beide kreisen um die Zueinanderbezogenheit im Leben von Mann und Frau. Die Frauengestalten ruhen in einer Klarheit und Tiefe des Liebesgefühls, das sich bei Catharine in "Oktobertag" in einer träumerischen Unbeirrbarkeit ausdrückt und bei Vera in "Hellseherei" in einer Innigkeit der Liebesgebundenheit. In dieser Auffassung der Frau liegt eine Berührung mit Kleist vor und "Oktobertag" ist ja Kaisers "Marquise von O."

In der Erhaltung und Bewahrung dieses Reiches der Liebe vor der Wirklichkeit geht es in beiden Dramen. Die Problematik des Bestand und Gefahr dieser Liebe findet in "Hellseherei" eine Versinnfälligung in der Symbolik eines blauen Ringes, an dem vielschichtige Beziehungen anhaften: in ihm drückt sich einerseits die ungetrübte Verbundenheit von Vera und ihrem Mann Viktor aus, so daß sein Verlust die Trübung der ehelichen Liebesverbundenheit bedeutet und sein Wiederfinden am Schluß die Wiederherstellung der Liebesverbundenheit - andererseits ist er in den Zusammenhang einer Theorie gestellt, die Kaiser aus der bildenden Kunst gewonnen hat, die Theorie des widersprechenden Punktes.

Vera ist die Reine, Einfache, Weiße, ihre Kleidung besteht aus "schierem Weiß" (33). Das Weiße allein schafft jedoch Leere, Abgeschlossenheit, Monotonie. Unerläßlich ist daher das Hinzutreten des widersprechenden Punktes der akzentuierenden Kontrastierung. Ausgehend von Velasquez' Bild der Prinzessin stellt Viktor darum fest: "Wißt ihr nicht das Geheimnis großer Kunstwerke? Sie haben einen Punkt, der allem übrigen

widerspricht. Ins Gelb eines Gemäldes prallt ein Schwarz ... Erst durch das Schwarz wird das Gelb gelb ... Es hat eben seinen Akzent bekommen." (30). So ist auch das Weiß "wesenlos ohne Kontrast" (34). Dieser Kontrast aber kommt vom blauen Ring: "Blau muß das Weiß beleben, dann lebt es auf." (34).

Der dramatische Konflikt entsteht daraus, daß Viktor den kontrastierenden Punkt in Vera nicht finden konnte, daher der Anziehung der "Dame" verfiel und auf den Weg der Untreue abbog, die im Zeichen des Verlustes des Ringes steht. Genial sind die Personen in diesem Drama aus Farbkontrasten entwickelt - der Sinnbezug, in dem die Dame steht, teilt sich aus dem Rot mit, das rote Auto ist ihr äußeres Korrelat. Im Verlauf des dramatischen Geschehens muß Vera erst beweisen, daß Viktor sie als gleichförmige "Puppe" (47) mißverstanden hat. Das Geschehen treibt den Kontrapunkt aus Vera heraus, der in ihrer "brennenden Liebe zu ihrem Mann im Herzen" (26), in ihrer "Inbrunst" (141) liegt, Gefühlsbezirke, die der Dame fremd sind. Wie im Alterswerk ist die im Bündnis zweier Menschen verankerte Liebe für Vera bereits ins Heilige und Religiöse erhoben und ist die einzige lebenerhaltende Kraft: "Ich liebe Viktor, wie nur ich Viktor liebe. Das ist ein Tempel, in dem ich bete." (27). Diesen Liebestempel gilt es gegen die Wirklichkeit zu schützen, und daher stemmt sich Vera gegen das Eingeständnis einer Untreue Viktors. Das aber bedeutet: Verhinderung einer Wiederauffindung des Rings, denn ein Hellseher hat Vera den Juwelierladen beschrieben, in dem er geborgen liegt, und ihr gleichzeitig die Eröffnung einer Begegnung Viktors mit der Dame gemacht. Erweist sich das erste als wahr, so muß auch das zweite stimmen. Daraus erwächst Veras Kampf gegen "Wahrheit" (121) und "Wirklichkeit" (27). Die "Wahrheit" als das Furchtbare in Kaisers Erfahrung kennen wir seit "Rektor Kleist" und "König Hahnrei", und nun bestätigt sich uns, daß das Wahre und Wirkliche identisch

sind für Kaiser und ihre Eigenschaften (grausam, kalt, schrecklich usw.) jeweils untereinander austauschbar. Vgl. Vera: "Man schmückt sich seine Wohnstätte - und seine Liebe, um leben zu können - inmitten dieser Wirklichkeit, die grausamer ist zehnmal als der Tod, wenn man sie zuläßt!!" (27). Das "Schrecklichste" für Vera ist die "Wirklichkeit" und die "Wahrheit" (29). Mit aller Gewalt sucht Vera die Zulassung der Wahrheit zu verhindern: "Es soll nicht wahr sein - weil ich die Wahrheit fürchte!" (121). Mit der Wirklichkeit verbindet sich auch der "Unrat", den wir seit dem "Brand im Opernhaus" als Gegenpol zur Reinheit kennen: "Das ist ein Tempel, in dem ich bete. Draußen rumort die Gasse. Sie darf ihren Unrat nicht über die Schwelle wälzen" (27).

Außerhalb der Erhaltung durch die Liebe gibt es im Kaiserschen Sprachgebrauch dieses Dramas nur Bodenlosigkeit, Chaos, Dunkel, Abgrund (in der "Spieldose" von 1942 zusammengefaßt unter dem Begriff des Nichts).

Die Erfahrung von Veras Liebesmächtigkeit bringt Viktor zu der Einsicht, daß dem schieren Weiß der Akzent nicht fehlt. So macht Viktor eine dramatische Entwicklung durch. Wenn ihn auch die Kontrastkraft der Dame eine Zeitlang von Vera abgezogen hat, so ist doch die erneute Festigung der Liebesverbundenheit zwischen Vera und Viktor am Ende möglich, und dieses neue Sich-Finden steht im Zeichen des gefundenen Rings, den Viktor Vera ansteckt, und dessen Symbolik die Gewinnung von Akzent in Veras Wesen und Neuverbindung zum Ausdruck bringt. Eines wird hier deutlich: Kaisers Dramen sind, so seltsam die Handlungsabläufe zunächst erscheinen, keine gedanklich forcierten Konstruktionen, sondern eingegeben von einer tief sinnvollen und symbolischen dramatischen Schau alles Menschlichen.-

Zu "Oktobertag" sei kurz angegeben, warum dies Drama eine Kaisersche Version der "Marquise von O." ist. Es geht um die Enträtselung einer seltsamen Geburt, die das Spannungs-

moment in sich schließt. Der Leutnant Marrien, zu dem Catherine in eine einseitige, ihm gar nicht bewusste Gefühlsbeziehung getreten ist, wird von Catherine als Vater ihres Kindes angegeben, obwohl der Leutnant von keiner Verbindung mit Catherine weiß. In der absoluten Sicherheit ihrer inneren Befangenheit hat Catherine die Wirklichkeit umgeformt und in ihrem Innern ein Bündnis mit Marrien hergestellt, das gar nicht existiert. Darum glaubt sie auch an den Vollzug des Bündnisses - obwohl beim Dunkel der Nacht der Schlächtergeselle Leguerche in Wirklichkeit über sie gekommen ist, da er sich in der Tür geirrt hat. Die Kraft des inneren Gefühls Catherine ist jedoch so groß, daß sie diese grausame Wirklichkeit wie nicht vorhanden ablehnt und unbeirrbar aus dem Wissen ihrer Liebe an der Realität des Bündnisses mit Marrien festhält. Die unermessliche Kraft dieser Liebe zwingt schließlich den zunächst völlig unbeteiligten Marrien in ihren Bann, so daß das irreale, von Catherine erschaffene Bündnis zur Realität wird. Die Bedrohung durch die Wirklichkeit (Leguerche) wird ausgeschaltet, indem Leguerche getötet wird. Kaiser sieht diese Liebe, der zunächst die zweiseitige Realität fehlte, als eine "mystische Union" (93) an, "... Doppelt schwer also, sie auf dem Boden der Realität zu installieren." (93). Die Vertiefung der Liebesbeziehung führt also in "Oktobertag" bis in die Bereiche einer Liebesmystik der innermenschlichen Du-Welt.

Mississippi (1928/29)

uch dieses Schauspiel ist im ganzen durch sprachliches Maßhalten gekennzeichnet. Die expressive Sprache mit ihrer reichenden Häufung und Steigerung ist einer knappen, dramatischen Sprache gewichen, die zu einem beträchtlichen Teil aus einfachen Satzreihungen besteht. Entweder sind einfache Hauptsätze unverbunden aneinandergereiht oder sie sind durch "und" verbunden, oder es werden Sätze gereiht, die aus einem Hauptsatz und nur einem Nebensatz bestehen, so daß Satzperioden nicht entstehen. Kaisers Sprachwille zielt deutlich auf verknappte, begrenzte Sätze. Dies gibt dem reifen Stil Kaisers die wunderbare Dramatik, Wesentlichkeit, Konzinnität. Kaiser will jetzt nicht mehr wie im expressiven Stil auf einen geistigen Sinn mehrere gehäufte Versinnlichungen werfen, mehrere Versprachlichungsvariationen schaffen, um eine unerhörte Wirksamkeit zu erzielen. Ihm geht es nunmehr um die reife künstlerische Vollendung. Um der Ausdehnung der Sätze einen Damm vorzuschieben, hält er sich im wesentlichen an die Begrenzung, daß er in einem aus Haupt- und Nebensatz bestehenden Gefüge höchstens eine Erweiterung oder den Anschluß eines kurzen zweiten Nebensatzes zuläßt. Die Grenze von zwei Nebensätzen überschreitet er selten, meistens drängt er die Aussage sogar in parataktische Hauptsätze oder Hauptsätze mit nur einem Nebensatz. Neben in "Papiermühle", "Die Lederköpfe", "Hellseherei" und "Oktobertag" noch vereinzelt Fälle von Vervierfachung des Ausrufezeichens vor, so ist die Steigerung der Sprache in "Mississippi" noch weiter herabgeführt, es kommt nur noch Verdopplung des Ausrufezeichens vor. Die Zahl der alliterativen Verstärkungen ist ebenfalls stark zurückgegangen.

as die Deutung von "Mississippi" anlangt, so könnte das Drama leicht ein Tummelplatz für Wirtschaftstheoretiker werden,

wenn der Schluß nicht deutlich machen würde, daß es Kaiser letztlich nicht um die angeschnittenen wirtschaftlichen Fragen geht. Vielmehr ist "Mississippi" ebenfalls in den Rahmen der du-gerichteten Dramen eingefügt. Kaiser schlägt sich weder auf die Seite des Sektierers Noel Kehoe, der das Heil von Gott und der Zerstörung der Städte sowie der Ausschaltung des Handels erwartet, noch auf die Seite des Staatskommissars Stimson, der alles Heil in der Produktivität der Wirtschaft, dem Geschäft, dem Export usw. liegen sieht. Er selbst sieht den Ausweg nur im Sich-Finden zweier Menschen, die die Duheit in der Liebe gewinnen.

Interessant ist, daß Kaisers Amerikaauffassung hier noch die traditionelle europäische ist im Gegensatz zu "Napoleon in New Orleans" (1937), das unter dem Eindruck der großen geschichtlichen Umwälzungen zu einer modernen Amerikaauffassung gelangt. In "Napoleon in New Orleans" setzt Kaiser angesichts der ewigen atavistischen Rückfälle Europas in das Suchen von Kriegersruhm, das die Erde verwüstet, seine Hoffnung auf Amerika als dem zukünftigen Land des friedlichen Werkzeugsymbols. In "Mississippi" steckt Kaiser noch im rein Negativen der alteuropäischen Amerikaauffassung, die Amerika nur unter den Aspekten von Geld, Geschäft, Geschäftigkeit, Wirtschaftsexpansion, Export usw. sieht. Ironisch läßt er Stimson sagen: "... es ist der Vorzug der amerikanischen Nation in allen Fragen der Menschlichkeit den geschäftlichen Vorteil in den Vordergrund zu rücken." (57).

Die Auffassung der Großstadt als des großen Leviathan, in dem Gott nicht mehr wohnt und das Geschäft regiert, entspricht weitgehend eigenen Anschauungen Kaisers, wiewohl er andererseits in seiner Objektivität als Dramatiker auch um die Notwendigkeit solcher Städte weiß. Neu erhebt sich hier ein Gegenbegriff, der im Alterswerk Kaisers eine große Bedeutung gewinnt, der der Erde. Noel Kehoe klagt, daß die Mächtigen in den Städten mit dem "Gut der Erde" "Schacher trei-

ben" (42). Er wirft dem Staat entgegen: "So sieht das Antlitz unserer Erde aus, aus der ihr ein Geschäft gemacht habt". (80). "Es lebt kein Mensch mehr, der nicht besudelt ist. Es muß von neuem auf der Erde begonnen werden, um die Erde zu gewinnen." (80).

Die Ansätze zur Gewinnung der Erde verstärken sich dann außerordentlich in den Spätwerken. "Der Erde würdig werden" wird als Ziel in der "Spieldose" (1942) ausgesprochen. In "Mississippi" heißt es: "Der Mensch ist wieder der Erde bedürftig." (80).

Und schließlich schlägt noch in diesem Drama das Unvermögen Kaisers und darüber hinaus des gegenwärtigen Menschen durch, Gott zu erfahren. Gott ist überhaupt nicht erfaßbar oder erfahrbar, "die Entwicklung hat Gott ausgeschaltet" (76), "Niemand kennt ihn", "Eigentlich weiß keiner, was er will" (81), und so fragt Stimson Noel Kehoe voller Ironie: "Wie fanden Sie diesen direkten Anschluß an Gott, um den man Sie allgemein beneiden wird, wenn es bekannt wird?" (75).

Kehoe erkennt zum Schluß seine Vermessenheit, mit der er in den Willen Gottes eingegangen zu sein glaubte, während er sich in seinen eigenen menschlichen Zorn verstrickt hatte, und so bleibt als Lösungsmöglichkeit nur das Eingehen in ein menschliches Du in der Liebe.

DIE ZEIT DER INNEREN EMIGRATION (1933 - 1938)

Rosamunde Floris (1936)

Wenn wir die Periode des inneren Exils Kaisers überschauen, so erkennen wir, daß der Höhepunkt ungefähr in der Mitte liegt, um 1936 herum. Davor und danach liegen einige bedeutende Dramen wie "Adrienne Ambrossat" (1934/35), "Der Gärtner von Toulouse" (1937/38), "Napoleon in New Orleans" (1937/38) und "Alain und Elise" (1938). In der Mitte dieser Zeit war ein Einschwingen in eine überzeitliche Kunstwelt möglich. Das Jahr 1933 fällt in der dramatischen Produktion aus. 1938 war der Höhepunkt von Kaisers finanziellen Schwierigkeiten, die der unmittelbare Anlaß für sein Verlassen Deutschlands waren.

"Rosamunde Floris" ist die bedeutendste Leistung Kaisers in der Zeit der inneren Emigration. Diese Festsetzung ist nicht selbstverständlich. Man hat eine Abstufung des künstlerischen Ranges der einzelnen Werke Kaisers bisher nicht durchgeführt, außerdem ist "Rosamunde Floris" ein sehr umstrittenes Drama. Viktor Fürdauer macht die Feststellung, daß Kaiser hier die Liebe zu einem Drama der Unmenschlichkeit mißbraucht habe, er nennt es eine "blutleere Konstruktion" (126). Auch Fivian konnte keinen Zugang zu diesem Drama finden; er sagt: "'Rosamunde Floris' ist das abwegigste, verstiegenste Drama Kaisers." (134). Kaiser selbst bezeichnete dies Drama in einem Brief an Fivian vom 11.11.1938 als die "kühnste und vollkommenste Schöpfung", eine Bewertung, die hinsichtlich der Kühnheit zu akzeptieren ist. In dieses Drama ist eine Vielzahl von Elementen eingegangen, deren Auseinanderlegung Aufgabe einer Untersuchung sein muß.

Man hat, um einen ersten Anhaltspunkt für die Kennzeichnung dieser Dramen der inneren Emigration zu gewinnen, sie als

Liebesdramen" bezeichnet. Das Wort "Liebe" fällt in "Rosamunde Floris" als ein Zentralwort auf. Was schließt Liebe in sich? Denken wir an den Grundhinweis Kaisers, daß Gott aus der Stadt gegangen ist." Damit die Leere sich nicht auswirkt, erwächst für den Menschen die Notwendigkeit der Schaffung neuer Erfüllungsmöglichkeiten und -bereiche, über deren Ergreifung und Gewinnung er von der Erfahrung oskommt, daß er das Erlebnis Gottes als des Erfüllungsmächtigen nicht mehr zu machen imstande ist. Diesen neuen Erfüllungsbereichen legt man eine religiöse Gültigkeit und Beutensamkeit bei, die die Steigerung ins Göttliche vollenden. Im Alterswerk ist es die Liebe, die als erfüllungsmächtig gespannt wird. Es ist die Liebe, die sich zwischen zwei Menschen ausbildet. Die Liebe in "Rosamunde Floris" erfährt eine Einbeziehung in eine religiöse Wortschicht. Das Göttliche steigt aus der Liebe selber auf, aus dem Innermenschlichen. Das ist eine für das Alterswerk typische Konkretisierung, denn die zweiseitige menschliche Liebe ist eine reale Erfüllungsmöglichkeit und nicht ein irreales Erfüllungsgefühl wie z.B. die Korallentraumwelt. Sie ist auch nicht ideell in der Weise wie das neue Menschentum. Der Umschwung zur neuen Liebeserfahrung wird am Wort "füllen" faßbar: in den Bürgern von Calais" floß der gefüllte Mund aus von der Botschaft des neuen Menschentums, in "Gille und Jeanne" floß der Mund Gilles' über von der Verkündung, wie ein Mensch gewonnen wird. Rosamunde ist dagegen ein mit Liebe gefülltes Gefäß: "... dies Gefäß, das ich bin -- gefüllt mit Liebe--" (91). Dieser Heiligtumscharakter der Liebe in "Rosamunde Floris" ist die erste Komponente. In diese göttlich verstandene Liebe ist Rosamunde gänzlich eingetaucht, daraus stammt die zweite, kleistische Komponente des Dramas, die "innerste Befangenheit" oder "Einfalt" (vgl. "im Innersten befangen", 93). Das Motto des Dramas lautet: "Vollendete Reinheit ist Einfalt". Dies sind die Termini Kaisers, die dem kleistischen "Gefühl" nahestehen. Rosamunde lebt in dieser in-

nersten Befangenheit, sie ruht darin in einer unerschütterlichen, traumhaften Sicherheit. Für diese Selbstzentriertheit ist der Rückgriff auf die Marionettenvorstellung Kleists von Wert, die Kaiser in seiner Verbundenheit mit Kleist gekannt hat. Rosamunde besitzt eine vollendete Marionettenschönheit, die das Wunderbare und auch das Furchtbare an ihr ausmacht. Wie die kleistische Marionette befindet sie sich in völligem Einklang mit sich selber und ihrer Liebe, selbst ihre furchtbarsten Handlungen gehen ungebrochen aus ihr hervor. Ihre Liebe zu William ist ein "Heiligtum" (90) - in dieser Überzeugung ruht sie mit absoluter Gewißheit - dem sich nicht die mindeste Zudringlichkeit von außen nahen darf. Daraus wächst die 3. Komponente des Dramas, das Penthesileische.

Das Erblicken des Penthesileischen an der Rosamundegestalt ist gerechtfertigt, denn Kaiser selbst belegt Rosamunde mit der Benennung einer Penthesilea (vgl. S. 14). Hier eröffnet sich der literarhistorisch bedeutsame Ausblick, daß "Rosamunde Floris" Kaisers Gestaltung des Penthesileathemas im 20. Jahrhundert ist.* Die Abwehr jeglichen Zudringens zu diesem Heiligtum der Liebe ist tödlich, da diese Liebe von rücksichtsloser Strenge ist. So gelangt Rosamunde aus dem ungebrochenen und reinen Innern ihres Selbst, das in dieser Liebe ruht, auf den Weg einer grauenvollen Vernichtung, der in vierfachem Morde ausmündet. Hier liegt die Schwierigkeit für den Durchschnittsverband, der mit realistischen Forderungen an ein Drama herantritt. Realistisch ist "Rosamunde Floris" freilich nicht zu begreifen, ebensowenig wie Kleists "Penthesilea", aber aus ihren Voraussetzungen heraus ist ihre eigenartige und unrealistische Logik einsichtig und klar.

Die vierte Schicht eröffnet sich aus der Namengebung Rosamunde Floris. Dieser Name begreift ihren innigen Zusammenhang mit allem Kreatürlichen und Erdhaften in sich. Darin weist sie voraus auf den "Gärtner von Toulouse", der in eine "Pflanzeneligkeit" ("pflanzenselig", S. 9) eingetaucht ist. Diese

Seite ihres Wesens ist von der Liebe her zu verstehen, denn nur aus dieser stellt sich der Zusammenhang mit der Schöpfung, der Kreatur wieder her, erschließt sich die Möglichkeit der Einstimmung in die Schöpfung. Umgekehrt wirkt diese reine Pflanzenhaftigkeit des Daseins zurück auf die Möglichkeit der innersten Befangenheit. Aus dem Verbundensein mit der Schöpfung speist sich die Sicherheit des Inneren. Das neue Her-einwirken der Erde in die Dichtung ist ein weiterer charakteristischer Zug des Spätstils, in der "Spieldose" wird die "Erde" als ein großes Prinzip angesprochen, das das Menschlich-Verirrte zu heilen vermöge. In "Rosamunde Floris" finden sich für diesen Bereich die Leitworte Schöpfung, Erde, Kreatur, aus ihm stammt das Florische Rosamundes.

Ein fünfter Faktor ist die Mondsymbolik in diesem Drama, mit der Kaiser sich in uralte Traditionen einreihet. Seit alters gilt der Mond als ein Liebesbote, der den getrennten Liebenden Kunde voneinander bringt und dessen Aufgehen ein Zeichen für das beständige Währen der Liebe in der Trennung darstellt. In diesem Sinn sagt z.B. Goethe in seinem Dornburger Mondgedicht von 1828, in das die alte Mondsymbolik ebenfalls eingegangen ist: "Zeugest mir, daß ich geliebt bin / Sei das Liebchen noch so fern." In "Rosamunde Floris" wird der Mond der Mittler zum Gott der Liebe, er überwindet die Trennung der Liebenden Rosamunde und William, in seinem Zeichen ist die Göttlichkeit der Liebe gegenwärtig. So ist die religiöse Verehrung des Mondes durch Rosamunde verständlich.

Diese fünf Hauptgesichtspunkte - das Religiös-Amatistische, das Einfältige, das Pentheaisleische, das Florische und das Lunar-symbolische sind einer Interpretation voranzustellen.

Das Drama setzt mit dem Abschied Rosamundes und Williams im Palmenpavillon einer Stadt ein, in dem vorher ihre Begegnung stattgefunden hat, aus der sich ihre Liebe entfaltete. Dieser Hintergrund ist symbolkräftig, die Palmen sind Ausdruck für "wirkliche Lebenswärme" (13). Dieser Gegenwelt der Lie-

be mit ihrer Wärme steht die "Welt", das "Leben" dramatisch gegenüber, die von der Kälte regiert werden: "Es gibt viel Notwendiges in der Welt, das ist eben das Kalte -" (13). Wir denken hier zurück an Markes Angst vor der Kälte in "König Hahnrei". Die "unermeßliche Liebe" (9) Rosamundes und Williams liegt "mitten in einer Welt von Winter erkältet".(8). Ohne die erhaltende Kraft der Liebe würde Zerschellen und Zerschellen eintreten; auch das begegnete uns schon im "König Hahnrei". Rosamunde sagt: "Zerbräche nicht alle Welt, wenn ich es vergäße - und im Sturz der Gestirne zerschellten nicht auch wir?" (11). Die Liebe, die einzig das Zerschellen des Menschen aufhalten kann, ist nach den Worten Rosamundes eine gnadenheilige Liebe (vgl.S.11), "keiner der Menschen" soll "nach dieses Tempels Innenbild den Blick heben", "um zu wissen und zu entweihen." (11). Daß diese Liebe mit Gott gleichgesetzt wird, geht aus dem Schlußmonolog Rosamundes hervor: "... so wenig durfte das Heiligtum der Liebe entschleiert werden - denn man sieht Gott nicht an --" (90). So war die Begegnung Rosamundes und Williams in der Liebe die Begegnung mit dem Göttlichen, aus dem Kraft und Wärme zum Bestehen der Kälte in der Welt strömen.

Mit dem Weggang Williams in die Tropen, aus denen er kam, tritt der Gott der Liebe in die Verborgenheit zurück und zurück bleibt nur das Mittlertum des Mondes. In schöner poetischer Sprache entwickelt das Mädchen die Symbolik des Mondes: "Dann schwillt sie - denn ich belade sie mit meinen Grüßen für dich. Und mit gehäufte Last gleitet der volle Mond zu dir und du nimmst alles an dich, was ich dir schicke - und den entladenen Kahn gebietest du auf dem Ozean der Nacht zu mir zurück, um neue Fracht zu verlangen, die ich dir immer zu wenig entsende. Wirst du mein Mondschiiff erwarten? Ungeduldig?" (11).-

Die dramatische Frage, die nun anbricht, lautet: Wie wird Rosamunde das Geheimnis dieser religiösen Welt der Liebe, in das sie allein mit innerster Befangenheit hinabreicht, vor

der Welt schützen und bewahren können? Der Andrang der Welt dazu ist unbarmherzig, und die einzige Erwehrungsmöglichkeit besteht in der Fürchterlichkeit des Penthesileischen, das in Vernichtung gegen alles sich ergeht, was den Versuch der Entweihung unternimmt. So sind im Mädchen Rosamunde Lieblichkeit und Entsetzlichkeit verschmolzen. Aus dem religiösen Charakter dieser Liebe stammt ihre Strenge, denn das Göttliche schützt sich unnachsichtlich vor dem Frevel der Entweihung. Erkühnt sich jemand und will "den Vorhang wegschieben - der fällt zu Boden". (90). Im Schlußmonolog heißt es: "Heilig ist auch streng -..." (90). Rosamunde hebt selber das Penthesileische an sich hervor: "... hat die Scham, die schützt, nicht Amazonenmut und Kraft des Kriegers, der den Tod streut wie der Ackersmann den Samen...?" (90).

Als sie nun in die Welt tritt, ist das Kind aus ihrer Verbindung mit William die erste Gefahr für das Geheimnis ihrer Liebe. Daher ist es ihr Ziel, sich in einer Familie zu verbergen, und zwar in der Familie Benler. Hierbei verstrickt sie sich in eine Schuld, die sie später als ihre einzige zugeben wird, denn sie sucht gerade den Sohn Erwin zu verführen, der der reinste und unschuldigste Mensch ist. In seiner Verwirrung findet er einen schrecklichen Tod. Diesen Tod nutzt Rosamunde als Brücke zur nichtsahnenden Familie, indem sie den Tatbestand in der Weise verdreht, daß Erwin sie verführt habe und sie von ihm ein Kind erwarte. Man glaubt ihr, der andere Sohn heiratet sie, so daß sie mit ihrem Geheimnis in der Familie geborgen scheint. Eine wichtige sprachliche Erscheinung an den Menschen der inneren Befangenheit und Einfalt bei Kaiser ist der gezierte Tonfall, sobald sie sich in der Welt zu bewegen haben. Wenn diese Menschen in der Welt sprachlich aus sich heraustreten müssen, stellt sich jene sonderbar anmutende Geziertheit ein. So erklärt sich auch die merkwürdige Sprache der Adrienne Ambrossat im gleichnamigen Drama in ihrem Geständnis vor Gericht. Nur in der Verbindung mit ihrer inneren und flori-

schen Gegenwelt ist Rosamundes sprachliche Unbefangenheit durch nichts gestört. Solange die Liebe zum verborgenen Gott in ihr erfüllungsmächtig ist, lebt auch ihre Verbindung zum Florischen, zur Erde. Daher fliegen die Vögel in ihre offenen Träume - ein wunderbares Symbol für dieses Eingeschlungensein in die Schöpfung: "Dafür muß man doch seine Träume offen halten: wenn die Vögel fliegen und Zuflucht suchen. Mir kommen sie geflogen. Vor den Verfolgern aus der Dunkelheit. Das sind die riesengroßen Fledermäuse mit Mäulern von Krokodilen. Die schnappen und klappern in der Luft ..., und doch ist es die Jagd auf alle bunten schönen Vögel, die auf der Erde fliegen. Ich bin ausersehen sie zu schützen ... Dann bin ich mitten in der Nacht ... bedeckt von der Gefiederpracht und tönend von ihren reinsten Vogelkehlenmelodien ein singender Vogelbaum!" (42). Der dramatische Gegensatz von Liebe/Schönheit und ihrer Bedrohung geht in das Bild von den Vögeln und Fledermäusen ein. Die Krokodilmäuler sind eine häufige Ausprägung Kaisers von Grauen und Bedrohung, in den "Lederköpfen" wurde der Krieg unter dem Krokodilsbild gesehen.

Rosamunde ist eingeschlossen in die die ganze Schöpfung durchziehende und durchwaltende Liebesmächtigkeit, die Tiere lieben sie, weil sie umgekehrt allem Liebeswalten erschlossen ist. Deutlich spricht Rosamunde die Liebe als das erhaltende Grundprinzip aus, das allein vor dem Untergang bewahrt: "Feiste, mit Warzen übersäte Krötenleiber - die sollten ausgeschlossen sein? Von dieser Inbrunst, die aller Kreatur zugeteilt ist? Die lieben muß - sonst untergeht? Sie hat doch Angst vorm Untergang - drum liebt sie und erhält die Schöpfung, die wunderbare. Kröte, Fisch und ich!" (42).

Wir Menschen sind aber, wie Kaiser treffend sagt, "das dunkelste und glühendste Geschlecht" (47) und so erwächst gerade aus der tiefen Einbettung Rosamundes in Liebe, Reinheit und Einfalt die von ihr ausgehende furchtbare Sicherheit der

Vernichtung. Als Wanda, die frühere Verlobte ihres jetzigen Gatten, Kenntnis erlangt hat von der verborgenen Liebe Rosamundes, schleudert Rosamunde sie mit einer unglaublichen Sicherheit und Selbstverständlichkeit von einer hohen Mauer. Marionettenhaftes und Penthesileisches durchdringen sich hier in dieser "Sicherheit" (49). Die nächste Vernichtungstat Rosamundes richtet sich gegen Bruno, ihren Gatten und Bruder Erwins, der auch von ihrem doppelten Leben erfahren hat. Ohne Schwanken vergiftet sie ihn in ihrer träumerischen Sicherheit.

Die schlimmste Gefahr einer Entdeckung ist jedoch durch das Kind gegeben, denn die alten Benlars merken, daß es nicht nach der Familie schlägt. Nach einer einzigen kurzen Verdachtsszene versetzt das Drama uns an einen See gleich in der nächsten Szene. Diese Technik der knappen Szenenreihung verstärkt den Eindruck des mit tödlicher Sicherheit ablaufenden Vorgangs, dessen Gesetzmäßigkeit und Unerbittlichkeit aus der Strenge des Heiligen der Liebe stammt. Nichtsdestoweniger ist eine bemerkenswerte Erscheinung an der "Rosamunde Floris", daß in shakespearischer Art eine niedere, derb realistische Ebene und eine Hauptgeschehensebene gegeneinander gestellt sind. Diesem Zweck dient die Landjägerszene im 3. Akt und z.T. auch die Szene im Polizeidienstzimmer. Gegenüber der poetischen Höhe der Liebeswelt Rosamundes wirkt der Kontrast des derben, bühnenmäßigen, von keiner Kompliziertheit beschwerten Realismus der zwei Landjäger am See um so nachhaltiger. Die Reden der Landjäger dienen jedoch auch dramatisch-technisch der spiegelnden Einfangung des Kindsmords, den Rosamunde im See verübt. Damit hat sich ihr vierfaches Mörderinnentum vollendet und jede Gefahr eines Zudringens zu dem Bezirk der im Innern verschlossenen heiligen Liebe ist beseitigt. Nun kann sie sich in einem Geständnis ausliefern, das den Anfang alles Verhängnisses in ihre Verführung durch Erwin legt, denn niemand kennt mehr die weiter

zurückliegenden Ursprünge. Wichtig ist, daß Rosamunde eine dramatische Entwicklung durchmacht, denn in ihrem Innern erkennt sie die eine Tat der Verführung und Verleumdung Erwins als ihre Schuld an, da Erwin von völliger Reinheit war und nicht wie die übrige Welt. Um der Buße dieser Schuld willen nimmt Rosamunde das vierfache Todesurteil an, um rein in die Ewigkeit ihrer Liebe einzugehen. Im Schlußmonolog spricht Rosamunde noch einmal im Namen Kaisers deutlich aus, daß die Liebe das Absolute ist: "... dies Gefäß, das ich bin -- gefüllt mit Liebe -- wie die Liebe alles ist -- und das Vollkommene so selten, daß man es heilig hüten muß ..." (91). Außer der Liebe, wie sie im Innern zweier Menschen verankert ist, gibt es nichts mehr, das zur Erhaltung der Existenz wirksam werden könnte. Die Vollkommenheitseigenschaft ist von Gott auf die innermenschliche Liebe übertragen, ihr ist Heiligkeit zugesprochen. Die Essenz der Erfahrungslage des späten Kaiser vor 1943 läßt sich am besten in folgender Formel zusammenfassen, die schlaglichtartig einen großen Teil der Lage im 20. Jahrhundert trifft: Nicht Gott ist die Liebe, sondern die Liebe ist Gott.

Diese religiöse Inbrunst der Liebe begründet das Problematische dieses Stücks. Kann der Zuschauer widerspruchslos hinnehmen, daß die Liebe - streng und inbrünstig - derart verabsolutiert und vergöttlicht wird, daß sie selbst einen vierfachen Mord rechtfertigt? Ist die Liebe wirklich das einzig Erfüllungsmächtige? Kaisers Entwicklung geht weiter, und er überwand selbst in der "Spieldose" (1942), kurz vor seiner wirklichen religiösen Wendung 1943, den Standpunkt seiner "Rosamunde Floris". In der "Spieldose" steht das Sittegebot höher als die gierige Erfüllung der Leere des Nichts durch die Inbrunst der Liebe, die Bedrängung durch das Nichts entschuldigt keinen Leidenschaftstaukel der Liebe. Daher folgt in der "Spieldose" auf den Mord die Schuld-einsicht und Sühne, während Rosamundes dramatische Entwick-

lung nicht so weit führt, daß sie sich angesichts des vierfachen Mordes schuldig fühlt.

Die anderen Personen in "Rosamunde Floris" sehen am Schluß nur die Sinnlosigkeit der angerichteten Vernichtung. In übermenschlicher Furchtbarkeit ist Penthesilea durch dies Drama geschritten und hat Verwüstung zurückgelassen. Benler sagt: "Wo sonst meldungen von Erdbeben und ähnlichen Katastrophen, die Menschenleben und ganze Ortschaften verschlingen, erscheinen - steht dies." (86). "Ein reiðendes Tier zerstampfte blindlings die blühende Saat des Lebens." (87). Über alle realistischen Maßstäbe ist Rosamunde enthoben in eine kosmische Vernichtungskraft.

Nach dem Schlußmonolog Rosamundes fügt Kaiser noch eine Schlußszene mit William an, so daß Anfang und Ende von seiner Gestalt bestimmt sind. Seine Qual ist seine "Einsamkeit", denn der Urwald ist eine "Wüste" (93). Die Einsamkeit vermag er nur niederzuringen, weil er an die Kraft der Liebe angeschlossen ist, die sich von einem lebendigen Du zuleitet. Das Wandern des Mondes ist der Brückenschlag von Liebe zu Liebe, und in seinem Anblick gewinnt William die stets sich erneuernde Möglichkeit zur Erhaltung seines Existenzbestandes. Diese letzte Szene hat die wichtige Funktion der Schlußvergewisserung, daß auch William tatsächlich und ewig in den Kreis dieser Liebe hineingeschlossen ist. Anderenfalls wäre Rosamundes Liebe einseitig, unreal, phantastisch, nichts als eine Traumwelt. Der späte Kaiser aber lehnt es ab, seine Dramen zum Schluß in einen Traum hineinzuheben. Die Liebe Rosamundes und Williams ist ein sich schließender und kein zersprenger Kreis.-

Kaisers Abkehr vom Ausweichen in Traumwelten und sein Bemühen um Ergreifung konkretisierender Lebensmöglichkeiten ist ein Charakteristikum seines Altersstils. Im 1935 entstandenen Schauspiel "Agnete" stehen bezeichnende Sätze des

Dichters Stefan M., die auf die neuen Tendenzen Kaisers weisen:

"Ich bin dem Leben näher. Eine Kluft, die sich auftut - in meinem Fall besonders - ist überbrückt. Mir ist der Anblick meiner Umwelt getrübt und die Gefahr lag nahe, daß ich das volle Maß verliehener Fähigkeiten zur Flucht verwende. Zur Flucht hinauf. In immer dünnere und kältere Schichten, wo alles stirbt - der Todeshauch der Wesenlosigkeit erbarungslos vernichtet. Die Flucht im Geiste mündet in den Tod. Ist das der Zweck des Forschens ohne Grenze? Ich war nicht weit von dieser Eisesezongengrenze - da rief mir eine Kinderstimme halt zu ... Ich kehrte um und fand das Leben wieder, aus dem ich mich verstoßen glaubte. Ich habe doch ein Kind." (4/5).

Erst im Alter findet Kaiser den Ausgleich zwischen Geist und Leben, die sich in seiner Jugend - man denke an "Rektor Kleist" von 1905! - in tragischer Scheidung voneinander befanden. Neben der Realität der Liebe trägt auch die Realität des Kindes zum Lebensannäherungsprozesse bei. Die Liebe, das Florische und das Kindestum schließen sich in der "Spieldose" von 1942 zu den drei großen Leitpolen Liebe, Erde und Muttertum zusammen, die dem Nichts entgegengestellt werden.

Napoleon in New Orleans (1937/38)

Diese Tragikomödie ist eine der besten Kaisers. Sie ist sehr stark von shakespearischem Geist in ihrer Komposition durchdrungen und behandelt das Napoleonsthema auf eine neue, unheroische Art. Die gesamte Komposition ist zweiteilig auf das Gegeneinanderausspielen zweier Ebenen gerichtet, eine hohe und eine niedere Ebene, daraus erwächst die glänzende Komik und auch die beigemischte Tragik. Die hohe Welt stellt sich in der Person des Barons Hector Dergan dar, des Nachfahren eines alten und berühmten französischen Geschlechts in New Orleans, die niedere Welt in den drei Gaunern Youyou, Carotte und Quatresous sowie den beiden Gaunermädchen Polly und Pepa.

Kaiser geht von der alten Legende aus, daß Napoleon von St. Helena entführt worden sei, ein anderer seinen Platz eingenommen habe und er sein Lebensende bei New Orleans verbracht haben soll. Diese Entführungslegende bringt er in Zusammenhang mit Baron Dergan, der solch eine Entführung Napoleons bewerkstelligen möchte. Denn Dergan hat sich nicht aus den alten Ruhmvorstellungen zu lösen vermocht und träumt davon, Napoleon durch seine Hilfe zu einem neuen Absprung zu verhelfen. Das Leitwort "Ruhm" schließt das Wesen des Barons auf. Die Überwindung der längst veralteten Ruhmvorstellungen hat sich beim Baron notwendig verspätet, da er aus einer alten und vornehmen, traditionsbelasteten Familie stammt. Seine Aufgabe erblickt er darin, Napoleon von Amerika aus zu neuem Ruhm den Weg zu bereiten. Er lebt in einer längst versunkenen hohen idealistischen Welt, und das macht ihn blind für die realen Wirklichkeiten. Diese Verblendung haben die Gauner schnell erfaßt und nutzen sie aus. Das Gaunerleben vollzieht sich auf einer ganz anderen Ebene, ihre Ansichten sind drastisch, realistisch und unromantisch-desillusionistisch. In der Konzipierung dieser beiden Welten der Ideali-

lität und Realität ist die Möglichkeit zu einem großartigen komischen Kontrast geschaffen, zu einem herrlichen Mißverstehen. Dieses liegt beim Baron, der von den Gaunern betrogen wird. Sie geben sich ihm als alte Getreue Napoleons aus, die bereit sind, das Werk seiner Rückführung durchzuführen, und Dergan verfällt in seiner idealistischen Ruhmverblendung ihrem Betrug. Die Gauner ziehen als Marschälle in sein Haus, verkleiden ihren Anführer als Napoleon und leben im Hause des Barons in Saus und Braus, bis sie ihn völlig ruiniert haben. Da lassen sie die Maske fallen.

Eine wichtige Erscheinung in dieser Komödie ist, daß Kaiser in der poetisierenden Sprache des Barons schon häufig in jambischen Rhythmus einschwingt, sogar in fünftaktigen, so daß die Ausbildung des fünffüßigen Jambenverses, der dann in den Griechischen Dramen auftritt, schon lange vorbereitet ist und nicht plötzlich entsteht. Auch die Sprache der "Rosalinde Floris" war bereits an vielen Stellen dithyrambisch. Die reiche poetisierende und metaphorische Sprache Dergans nimmt die Romantisierung des Kriegs auf, denn Dergan, dieser vornehme alte Herr, weiß überhaupt nicht, was der Krieg in Wirklichkeit ist - was er den Menschen an Furchtbarem und Blutigem antut. Der Baron kann den Krieg nur als Schauspiel erfassen. Der Krieg ist ihm eine überleuchtete Erscheinung der großen Geschichte. Er ahnt nicht, daß auf der Schattenseite des glänzenden Ruhms der Jammer des Elends liegt. Im Verlauf des Stücks wird ihm aber die desillusionierende Wirklichkeitstatsache nahegebracht, daß er mit seinem Suchen nach Ruhm allein steht und daß angebliche Gleichgesinnung nur Mittel zur Ausnützung ist. Die Wirklichkeit hat mit seinem Ruhmidealismus nicht das geringste zu tun. Die Faszination der mächtigen Kriegsbewegungen läßt ihn nicht los, darin ist er ein Träumer. Er begreift nicht, daß der Überfluß der sich schenkenden Natur um ihn ein Wert ist, dem kein anderer mehr hinzugefügt zu werden braucht. am allerwenigsten der Ruhm, der sich an der schenkenden Natur vergeht: "So

reich schenkt die Natur - so mit Verschwendung blüht und reift sie." (9). Kaisers neue Erfahrung der Spätzeit, die schenkende Natur, dringt auch in diese Komödie ein, auch wenn sie zunächst infolge der Ruhmvorstellungen Dergans nicht in ihrem Anspruch auf das friedliche Hinnehmen durch den Menschen realisiert wird. Von der schenkenden Natur zur "gütigen Erde" in der "Spieldose" verläuft eine gerade Linie. Immer ist es die menschliche Verstrickung in Ruhm, Krieg, Verwüstung, Leidenschaften, die das Aufnehmen der Güte der Erde stört.

Die Gaunerszenen bringen jeweils einen schlagartigen Wechsel der Sprachebene, der Welteinstellung und der Personentypen, denn sie versetzen uns mitten in ein realistisches Milieu, während wir uns eben noch in der Traumwelt des Barons befanden, der der großen heroischen Zeit nachhängt und von ihrer Wiederherstellung träumt. Der Kontrast ist schlagend, und darin liegt ein großer Teil des Reizes dieser Zweiebenen-Komödie. Handfeste, derbe Wirklichkeitssprache und -einstellung regieren in den Gaunerszenen, die jeden poetischen, verklärenden Schimmers baren sind.-

Aus dem Zusammenbruch seiner ruhmverstiegene Traumwelt erlebt der Baron am Schluß der Tragikomödie eine echte dramatische Wandlung. Nun erkennt er, daß er die organische Entfaltung eines natürlichen erdgeschenkten Lebens durch sein Suchen des Ruhms stören wollte und so die blühende und fruchtbare Erde mit Verwüstung bedroht hat. Die Paradoxie, daß er gerade Amerika die neue Ruhmesrolle zuteilen wollte, geht ihm auf, sein Amerikabild wandelt sich durchgreifend. Er tritt nun mit einer anderen Art von Idealismus an Amerika heran, in dem er ein neues Menschentum sich verwirklichen sieht, für das das Werkzeug und nicht die Waffe sinnbildlich ist. Der große visionäre Schlußpreis Amerikas in diesem Drama zeugt davon, daß Kaisers Amerikaauffassung sich gegenüber der Zeit der 20er Jahre (vgl. "Mississippi") ins Posi-

tive entwickelt hat. Jetzt setzt Kaiser unter dem Eindruck des politischen Versagens der alten europäischen Länder gerade auf Amerika seine Hoffnung, aus dem ein neues Menschentum der friedlichen Arbeit und des glücklichen Lebens hervorgehen könnte, unbelastet von der militärischen Ruhmestradi-tion irgendeiner Vergangenheit. So ist der Abschluß dieser Tragikomödie ein Ausdruck für die Zuweisung einer ideellen Aufgabe an Amerika, da Europa infolge seiner wiederkehrenden atavistischen Rückfälle in das Eroberer- und Herrschaftsdenken früherer geschichtlicher Stufen dieser Aufgabe nicht gewachsen ist. Es ist eine Konkretisierung in Kaisers Spätwerk, daß er das neue Menschentum in Amerika ansiedelt, während der mit ethischen Eigenschaften ausgestattete Mensch der expressionistischen Zeit etwas unbestimmt geblieben war.

Aus der Schlußvision Dergans seien folgende Sätze zitiert: "... das ist Amerika. -- Entsinnt du dich der Sage, als sie den Turm von Babel errichten wollten? Die Völker aber verstanden einander nicht und nie gelang der Turm. Hier wird ein Volk sein, das mit einer Sprache die Fremdheit überbrückt und Bauten fügt - so hoch wie nie vorher entstanden. Es wird das Werkzeug mehr gelten als die Waffe. Doch wehe, wer eine Hand am Werk verhindern will - es würde diese Hand die Waffe furchtbarer schwingen als jede Hand vorher, um ihn, der blutig angriff, blutig zu vernichten. --- Soll ich nicht glücklich sein, daß ich dies sehe? Die neue Erde für ein neues Menschentum, das sich vom Blutstrom aller Völker speist: Amerika! ----".

DIE ZEIT DER ÄUSSEREN EMIGRATION (1938 - 1942)

(ohne Hellenische Trilogie)

Der Soldat Tanaka (1939/40)

Das Jahr 1938 brachte die Zäsur in Kaisers Leben vom inneren zum äußeren Exil. Im August 1938 fuhr er in die Schweiz, wo er zunächst in Engelberg die Gastfreundschaft Cäsar von Arxs genoß. "Der Soldat Tanaka" ist das erste Drama Kaisers in der Schweiz. Nach dem Auszug aus Deutschland konnte Kaiser wieder über den Rahmen der Liebesdramen hinausgehen und erregendere Themen wählen. Dabei gelang ihm im Tanaka-Schauspiel eine überzeitliche Formgebung, während er in den darauffolgenden zwei Schauspielen "Klawitter" und "Der englische Sender" zu sehr ins Zeitbedingte und Polemische geriet.

Der "Tanaka" sollte Kaisers "Woyzeck" werden und "Woyzeck" noch übertreffen (vgl. Briefe an Cäsar von Arx vom 4.12.39 und 10.12.39, mitgeteilt in "Die Quelle", 2.Jg.Nr.5). Wir können aber höchstens zugeben, daß Kaiser den "Woyzeck" in der Kunstschönheit seines "Tanaka" übertroffen habe, während der "Woyzeck" gerade nicht auf Kunstschönheit abzielt. Fassen wir einige Hauptunterschiede zwischen "Woyzeck" und "Tanaka" ins Auge. Der Aufbau des "Tanaka" ist klassizisierend und stilisierend, die ästhetische Schönheit des Baus Gegenstand eines Genusses. Die Altersstilberuhigung liegt über dieser Bauform gebreitet, während der "Woyzeck" ein Produkt atemloser jugendlicher Dramatik ist, von kurzer und schlagartiger Aufeinanderfolge der Szenen, voll äußerster Dynamisierung. Das Gehetzte dieses armen Menschen Woyzeck überträgt sich auf das Gehetzte im Aufbau der Szenen. Diese gehetzte Struktur kennt der "Tanaka" nicht, da Tanaka in seinem Wesen anders konzipiert ist als Woyzeck. Tanaka fehlt die ganze Schicht des Dampfen, Elementaren, Getriebenen, dafür ist er viel zu klar. Er erwächst aus dem Geist- und Symbolsinn des Dramas und nicht aus dem Psychologischen wie der "Woyzeck". Trotz der Verknüp-

fung mit dem sozialen Moment liegt das Schwergewicht des Interesses für Büchner auf dem Innerpsychischen dieser Woyzecksgestalt. Demgegenüber ist im "Tanaka" das Psychische wenig fruchtbar gemacht für die Handlung und Charakterisierung, die Figuren sind in die Verknüpfung, die durch den Geistsinn gegeben ist, gestellt. Die Antriebe Woyzecks, die aus Eifersucht und Getretensein stammen, sind menschlich ewiger und gültiger als die Tanakas, dessen Aufbegehren und Gebrochenheit sich aus dem Erlebnis herleiten, daß seine Schwester ins Freudenhaus verkauft werden mußte, damit der Kaiser zu seinem Zins von den armen Reisbauern kommt. In diesem Tanaka wühlt nicht die innere Dämonie eines Woyzeck, sein Gebrochensein hat nicht diese gekrümmte, gejagte, kreatürlich-erdhafte Form des Woyzeck. Der Gesamteindruck von "Tanaka" ist also, daß er einer geistigeren und klareren Sphäre angehört als der "Woyzeck". Auch ist "Woyzeck" in Hintergrund und Zeit realistischer eingebettet, während "Tanaka" mit seinem japanischen Schauplatz entrückter ist. Diese Abhebung sichert dem Werk zwar eine größere Überzeitlichkeit als etwa "Klawitter", aber ob das Werk dadurch genau so nahe kommt wie "Woyzeck" ist fraglich. So stellen sich trotz der Anerkennung des "Tanaka" auch gewisse Vorbehalte ein. Künstlerisch hervorhebenswert ist die völlige Objektivität der Form. Man darf in "Tanaka" die ästhetische Befriedigung nicht von einer mit dramatischem Tempo vorwärtstrebenden Handlung erwarten, sondern muß sie im Baucharakter aufsuchen, in der großartig durchdachten Dramaturgie. Es gibt eine Fülle von Voraus- und Rückbezogenheit der einzelnen Teile, von innerer Verzahnung, von formverstärkender Durchkomponierung.

Im 1. Akt rollt keine Handlung an, vielmehr besteht er aus einer Reihe symbolhafter Vorgänge, die sich in der Hütte des armen Reisbauern Tanaka abspielen und die über sich hinausweisen auf jenen geheimen Zentralpunkt des Verkaufs der Yoshiko, der Schwester des Soldaten Tanaka, ins Freudenhaus. Dieser an-gerichtete Zentralpunkt bleibt vorläufig im Ver-

borgenen, weder der Zuschauer noch Tanaka sind aufgeklärt. So steigt eine erwartungsvolle Spannung empor, was diese Vorgänge bedeuten.

Der 1. Akt gliedert sich in zwei Teile, der zweite Teil nimmt die Vorgänge des ersten erneut auf, führt sie weiter - und diese Weiterführung steigert sich dann bis in den 2. und 3. Akt im Zusammenhang mit der allmählichen Aufklärung dieser Geschehnisse. Die Familie Tanaka befindet sich am Anfang im tätigen Eifer der Erwartung des Soldaten Tanaka. Um die Person eines Soldaten rankt sich in den Köpfen dieser armen Reisbauern legendäre Erhöhung. Drei unerklärliche Vorgänge rücken in die Vorbereitung auf dieses Kommen Tanakas ein: Mutter Tanaka bringt einen großen, frischen Fisch vom Kaufmann, Vater Tanaka erscheint mit Wein, und Zigaretten produziert er auch. Das ist alles für den Soldaten Tanaka - aber woher stammt bei dem Elend dieser Reisbauern die Möglichkeit solcher Beschaffung?

Die zweite Hälfte des 1. Akts wiederholt diese drei Tatbestände auf einer anderen Ebene: Tanaka und sein Kamerad Wada sind gekommen, und groß ist ihre Verwunderung, als sie der Reihe nach Wein, Fisch und Zigaretten erhalten. Die Frage nach der Herkunft des Geldes bleibt offen, die Spannung ist freilich weiter angehoben. Ein weiteres offenes Moment ist die Abwesenheit Yoshikos. So zeichnet sich die Konfliktlage schon in Umrissen ab. Handlung ist im 1. Akt ausgeklammert, aber die ganze spätere Thematik ist angeschlagen, die zusammen mit der Gestalt der Yoshiko noch im Hintergrund steht - eine sehr geschickte dramatische Kunsttechnik.

In der Charakterisierung Tanakas, die keine weiterreichende psychologische ist, hebt sich als Schlüsselwort "Einfältig" heraus. Die Einfältigkeit seines Gerechtigkeitsbewußtseins wird zum Grundmotiv seiner Auflehnung werden. Von diesem Grundmotiv ist die Gestalt Tanakas klar und geistig folgerichtig angelegt, es haften ihm also nicht die vielen reali-

stisch-psychologischen Woyzeckmotive wie Dumpfheit, Elementarität, Kreatürlichkeit, Triebhaftigkeit usw.an.

Was diesseitig im 1.Akt liegt, das faltet sich jenseitig im 3.Akt um. Das erweist sich besonders am Komplex der Parade, der den 1.Akt beschließt, und der dann in anders gewendeter Umklappung auch den 3.Akt beschließt. In der Schilderung der Parade im 1.Akt befindet sich Tanaka noch vollständig eingehüllt in die romantische Befangenheit durch den Glanz des Militärischen. Die Parade mit dem Kaiser in der Mitte ist der höchste und schimmerndste Ausdruck des kaiserlichen Soldatentums. An den Kaiser wagt sich Tanaka nicht einmal mit einem Blick. Er lebt noch ganz in der einfältigen Illusion, der Kaiser bezahle selber diesen militärischen Glanz. Er ist in Reinheit und Einfalt seiner selbst noch ein durchaus ungebrochener Mensch, aus dessen Welt der Boden noch nicht herausgefallen ist.-

Diese intensive Erfassung des Baus statt der Sprache ist notwendig, da die Dramatik und der Kunstwert in diesem Stück in erster Linie im Gefüge des Dramas liegen und nicht im Wort. Es handelt sich um eine sehr verfeinerte Form der Dramatik, für die der deutsche Sinn vielleicht nicht so empfänglich ist wie der französische, weil sie verborgener und formaler ist als die Dramatik von Rede und Widerrede. Aber sie offenbart überzeugend Kaisers Alterskunst. Die Sprachformung ist von letzter Knappheit und Konzinnität des Ausdrucks.

Der 2.Akt führt uns ins Freudenhaus, das von sechs Soldaten besucht wird, darunter Tanaka und Wada. Was bedeutet hier die Wiederholung des gleichen Vorgangs, wie jeweils ein Freudenmädchen heruntersteigt, ein Liedchen singt, dazu tanzt und dann mit einem Soldaten, der sie erwürgelt hat, sich nach oben begibt? Diese stilisierten Vorgänge dienen der Symbolisierung der Welt, in die Yoshiko hineingezwungen worden ist. In dieser Freudenwelt ist jede Individualität des Menschentums ausgelöscht, ein Mädchen ist wie das andere, austausch-

bar und auswechselbar. Das kommt in den sechsfach gleichen Vorgängen zum Ausdruck: jedes Mädchen vollführt puppenhaft seine mechanischen Bewegungen, ohne den Mann anzublicken, dem sie gegeben wird, da ja keine inneren Beziehungen zu den beliebigen Männern bestehen. Durch die rein zufällige Erwürfeligung wird eine rein mechanische Körperverbindung hergestellt zwischen einem von den Mädchen und irgendeinem von den Soldaten, eine gänzlich seelenlose Beziehung. Es ist bezeichnend für Tanaka, daß er an der Gerechtigkeit der einmal festgelegten Erwürfeligung hartnäckig festhält, gerade dadurch aber in tiefer Ironie an den Schluß gerät und so an das letzte der Freudennädchen, seine Schwester, und so an die große Ungerechtigkeit. Dieser Gerechtigkeitssinn besitzt bei Tanaka eine sehr klare und bewußte Qualität, ist geist- und ideenhaft, Tanaka erlebt das Unrecht nicht psychologisch wie Woyzeck.

Im 2. Akt ist der Wendepunkt erreicht, der Übergang Tanakas vom Ungebrochensein zum Gebrochensein. Die furchtbare Wahrheit über Yoshikos Verkauf enthüllt sich ihm, es heißt: Tanaka starrt sie an, als sähe er ein Phantom von unbegreiflicher Furchtbarkeit (56). Nun holt die kunstvolle Dramaturgie die Vorgänge des reichen Essens, Trinkens und Rauchens aus dem 1. Akt wieder hervor und läßt sie in der neuen erkennenden Beleuchtung aufscheinen. Tanaka nimmt die neue Einordnung der Geschehnisse mit "verhaltenem Spott" vor, nicht in elementarem Ausbruch oder dämonischer Erschütterung. Zweifellos hätte der expressive Kaiser den Einsturz von Tanakas gerechtgeordneter Welt in großen expressiven Ausbrüchen gestaltet von ganzer Hingebung an die Empörung. Diese Leidenschaft des sprachlichen Kämpfertums ist jedoch in diesem formgehaltenen Alterswerk nicht mehr zu erwarten, der Sturm sprachlichen Nichtverwindenkönnen hat sich beruhigt.

Es sagt für die Form dieses Dramas viel aus, daß auch in der Begegnung Tanaka-Yoshiko keine innerpsychische Schilderung aufkommt, denn gleich nach dem Wiederheraufholen der neube-

leuchteten Geschehnisse aus dem 1. Akt setzt ein weiterer dramatischer Vorgang ein, der Auftritt des Unteroffiziers Umezu, der als Vorgesetzter Yoshiko von Tanaka begehrt. Die Empörung Tanakas wird nur in dem äußeren Vorgang greifbar, das er Yoshiko und Umezu tötet. Kaiser wirft sich also nicht mehr mit der früheren sprachlichen Erregung auf Ungerechtigkeit und Schändung des Menschentums. erschafft keine Ausdruckshäufung, sondern läßt die objektivierten Vorgänge sprechen, statt unmittelbare innere Expression hervorzugestalten.

Der 3. Akt bringt eine dramatisch wirksam gefügte Gerichtsszene, deren Polarität wiederum nicht in schneidendem Aufeinanderstoß von Wort und Gegenwort lebt. Der frühere Kaiser hätte aus dieser Situation großartige worddramatische Entgegensetzungen herausgeschlagen. Die Spannung dieser Gerichtsszene speist sich aus dem Schweigen Tanakas und der dadurch bewirkten Hinausschiebung des Höhepunkts. In immer neuen Versuchen bemüht sich das Gericht, Tanaka die Wahrheit über seine Motivation zu entreißen. Erst als das Gericht Nachforschungen über die Identität der getöteten Dirne anstellen will, sieht Tanaka die Nutzlosigkeit seiner fast stummen Gegenwehr ein, undgesteht den Sachverhalt. Seine Sprache ist einfach, wesentlich, erfüllt von dramatischen Akzenten:

"Der Reis wächst manchmal nicht - der Zins wächst immer ... Der Bauer kann ihn nicht mit Reis entrichten - Vater und Mutter liegen auf den Knien und winseln um Erbarmen. Man kann es nicht gewähren. Die Zinsen oder ihr verliert die Hütte, die euch beherbergt. Wo ist ein Ausweg? Und es steht Yoshiko in der Hütte und wird gemustert. Bald wird sie abgeholt und Geld ist in der Hütte." (82). Das ist klassisch vollendete konzinne Sprachgebung, aus der alles Unwesentliche und Weitläufige getilgt ist.

Der 3. Akt und das ganze Drama führen auf den einen Höhepunkt hin, auf dem Wandlung, Desillusionierung und Auflehnung Tanakas zusammengezogen sind, und der durch seine ungeheure Gegensätzlichkeit zu dem im Kaiser inkarnierten System wirkt. Vor-

sitzender: Du sollst den Kaiser um Entschuldigung bitten." - ...Tanaka (klar): "Der Kaiser soll mich um Entschuldigung bitten." (84). Dieses Freie, Klare, Feste Tanakas in den entscheidenden Augenblicken weist erneut auf das gegenüber Woyzeck viel stärker betonte Hervorgehen Tanakas aus dem Nexus des Geistsinns, der Ideenrepräsentation, der Erhebung über das Niedrige und Kreaturhaft-Verstrickte Woyzecks, die klarere Begabung mit einem Bewußtsein.

War die Parade im 1. Akt für Tanaka Inbegriff des im Kaiser zentrierten militärischen Systems, so soll die Parade nun in seiner Vorstellung zum Ort werden, da der Kaiser seine Unge-rechtigkeit bekennt und um Verzeihung bittet. Tanakas Blickpunkt für diese Parade ist ein antithetisch gewandelter geworden. Er weiß nun um die Herkunft der Gelder für den Aufwand, der Schein ist abgefallen. Die Kaisersche Terminologie spricht hier vom Einsturz einer Zauberwelt. Die beiden entgegengesetzten Paradekomplexe rahmen das ganze Drama und nehmen die innere Entwicklung Tanakas symbolisch auf. Tanaka stellt sich die Parade nun so vor: "Da ruft der Kaiser mich - Tanaka ... Tanaka, sagt der Kaiser, weißt du jetzt, woher das Geld stammt, mit dem ich diese Regimenter bezahle? ... Ich nehm' es nicht aus meiner Tasche - ich nehme es von euch, die in so großen Nöten darben, daß eure Schwestern sich verkaufen müssen, um Zins zu bringen. Es ist unentschuldbar. Ich müßte mich aus dem Sattel schwingen und vor dir niederwerfen und den Staub küssen dort, wo du standest. Doch du wirst mir vergeben. Es hat noch niemand sich vor dir beklagt - du bist der erste, der mehr ist als alle anderen - ein Mensch. Ein Kaiser ich nur." (85).

Ein völliger Werteumschwung hat sich in Tanaka vollzogen. Der Mensch, diese Leitidee Kaisers, ist gewaltig erhoben über den Glanz des Kaisers, und damit mündet der "Soldat Tanaka" in einem echt Kaiserschen Anliegen aus. Tanaka wird hingerichtet.

Klawitter (1939/40)

Diese Komödie eignet sich gut als Gegenüberstellung zu der Überzeitlichkeit von "Tanaka" und "Spieldose", da es sich um ein stark zeitverhaftetes Werk handelt. Zusammen mit dem "Englischen Sender" von 1940 sollte es nach Kaisers Absicht vereinigt werden unter dem gemeinsamen Titel "NSDAP". In einem Brief an Cäsar v.Arxx vom 22.5.1940 (mitgeteilt in "Die Quelle", 2.Jg.Nr.5) liegt der Überschwung der Selbstbeurteilung aus dem Moment der vollendeten Werkschöpfung: "'Klawitter' befriedigt mich technisch und sittlich wie keins meiner anderen Stückwerke ... Der 'Klawitter' war ein Schöpfen aus dem Vollen - ein Korn in die Unsterblichkeit gesät."

Aus dem heute gewonnenen Abstand jedoch können wir dieser hohen Eigeneinschätzung "Klawitters" nicht mehr beipflichten. "Klawitter" steht nicht im künstlerischen Range des "Soldaten Tanaka" oder der "Spieldose", ebensowenig der "Englische Sender", da das allzu Zeitbedingte künstlerisch störend hereinschlägt. Das Distanzproblem stellt sich angesichts des "Klawitter", das Problem der Beeinträchtigung des Kunstwerks durch die zu heftige Engagierung in die Bewegungen und Auseinandersetzungen der Zeit, die mangelnde Erhebung zu überzeitlicher Gültigkeit. Von einem Kunstwerk muß man mehr fordern als "Klawitter"hergibt, der reportagenhafte Züge trägt und zahlreiche Aktualitäten aufnimmt. Es könnte sich zwar alles so abgespielt haben, wie es in "Klawitter" dargestellt ist, aber das begründet noch nicht das dramatische Kunstwerk. "Klawitter" ist ein Theaterstück über die Nazizeit, es spielt "zur Zeit der deutschen Diktatur", und sucht die Zustände dieser Zeit in großer Breite einzufangen. Daraus leitet sich die Schwäche seiner dramatischen Form her, denn in überzahlreichen Szenen wird das Wesen der nationalsozialistischen Diktatur enthüllt, Zeitgeschehen und Zeitanschauungen in großem Umfang dargestellt. Wie im Frühstil schiebt sich viel rein Charakterisierendes, Kennzeichnendes, Episodisches ein,

episch ausgelängte Partien entstehen. Namentlich schildert das Stück das Schicksal des künstlerisch schaffenden Menschen unter der Diktatur, der sich nicht den Unterwerfungspostulaten beugen will. Die Gestalt des Dichters Ernst Hoff ist jedoch mit dem künstlerischen Mangel behaftet, daß sie zu sehr subjektives Gefäß des eigenen Künstlertums Kaisers ist und daher zu langen Stellen neigt, die subjektiv bekennd sind. Die Aufnahme persönlicher Erfahrungen in der Gestalt Hoff's, zusätzlich zu der Aufnahme von Zeiterscheinungen, führt zu einer geweiteten Ausführlichkeit des Stils, die künstlerisch abträglich ist. Zwar ist der "Klawitter" wertvoll als biographische, innerkünstlerische Erschließungsquelle, denn Kaiser gibt viel von seinem menschlichen und künstlerischen Wesen frei, aber dies Persönliche ist nicht genügend in künstlerische Form gebannt.

Zwar faßt Kaiser die Sprache der geistlosen Enge und Leere, der Angeberei und Anmaßung jener NS-Zeit mit sicherem und treffendem Griff, man glaubt wirklich Personen aus jener widersinnigen Zeit sprechen zu hören - aber es geht in eine solche Sprache wenig oder nichts von künstlerischer Individualität ein. Sprachlich gewichtiger erweisen sich in diesem Drama die Ernst Hoff gehörenden Stellen, der standhaft in seiner Welt der Kunst geblieben ist, ohne sich von dem ausgebrochenen Irrsinn hinwegreißen zu lassen. "Klawitter" legt Zeugnis ab von dem großen, neuen Bewußtsein Kaisers von der Sendungsverpflichtung gegenüber der deutschen Kunst. Leider wird dieser Sendungsglaube zum Teil in undramatischen Reden ausgedrückt; der Drang zu Aussage und Bekenntnis wirkt übermächtig über die künstlerische Einformung. Ernst Hoff sagt: "Es ist auch schön zum Schutz von etwas aufgerufen werden, das einzig und erhaben ist -: die deutsche Kunst." (11). Hier bleibt die Sprache in ungeformter Begrifflichkeit und Rede stecken, ist nicht sinnbildlich gestaltet. Bildlich-geschaut ist dagegen die Deutung dieser 1933 angebrochenen Zeit, da sie sich zwischen den zwei Bildpolen von Tier und

Mensch bewegt: "Sie wollen sie (Anm. die deutsche Kunst) zerstören. Es ist ein Trieb, der manchmal ausbricht, wenn sich die Unterlegenen sammeln und sie ihr eigenes Gesicht auslöschen. Schamvoll und wütend, weil es sich nie zu voller Menschenantlitzklarheit entwickelte. Dann sind sie in der Überzahl. Dann dämmert eine Tierzeit wieder. Tierzeit ist jetzt. Rudel brauner Wölfe vollführen wüsten Überfall - bellen und beißen. Da ist heiserer Lärm und Dunst von Blut. Der Tierwelt Zeichen. Und sie dauert, bis wieder eine Menschenzeit anbricht. An einem Morgen ist die Sonne von größerer Kraft. Sie löscht den Spuk aus. Wieder ist die Welt rein - dieses Land, das deine Welt ist - und deine Werke sollen wieder sein". (12).

Das Aufbrechen der Tierzeit hat Kaiser zu einer tieferen Kunstverantwortung geführt, die er Ernst Hoff bekennen läßt: "Ja - ich bin's. Bin's wie noch nie. Ich glaube auch an meine Sendung. Das alles war ein Vorspiel, was bisher geschah. Es fehlte mir der letzte Ernst. Ich war verwöhnt. Mir fielen die Erfolge zu - fast ungewollt. Das tiefste - schönste in mir wurde noch nicht angerührt. Jetzt stellt das Schicksal seine Forderung. Und ich erfülle sie. (Elli an sich ziehend) Ich kann es - weil ich dich habe. Die unentbehrliche Gefährtin, die Trost in Wüsten spendet. Das Wasser allen Lebens reichst du mir - ich würde gleich verdursten, wenn du nicht bei mir bist ... Ich will nur schaffen. Über allem Reichtum ist das der wahre Reichtum." (15).

In solch persönlicher Direktheit hatte Kaiser nie in den konzentrierten Werken seiner Mannesjahre gesprochen, dieses Sich-Auslassen findet sich nur im Altersstil. Das Schaffen hält er als den einzig wahren Wert fest. Welchen Weg auch von der Körper- und Sinnenauffassung der Frau in der "Jüdischen Witwe" zur Auffassung der Frau als unentbehrlicher Gefährtin, die Wasser allen Lebens reicht. So ist auch in das Mann-Frau-Verhältnis ein neuer Ernst des geistig-sittlich Sinnhaften, des Füreinanderseins hineingetragen, der dem "Weib" der Frühzeit abging, aber auch der reinen Frau der expressiven

"Menschheitsdramen, da sie zu sehr von der Geistidee herkam und nicht von den ernstesten Notwendigkeiten des Lebens, denen nur die "Gefährtin" zu entsprechen vermag.

Die Tragikomik in "Klawitter" steigt auf aus der Verkenntung der Wirklichkeit durch den idealistischen Künstler. Hoff will sein neues Werk irgendeinem Manne übergeben, der es mit seinem Namen deckt, damit es aufgeführt werden kann. Die Anständigkeit dieses Mannes, der ihm aus dem Erlös das Lebensnotwendigste zukommen lassen soll, setzt er in blinder Selbstverständlichkeit voraus. Er wählt einen Mann namens Klawitter in verhängnisvoller Täuschung über das wirkliche Wesen dieses Mannes. Dieses spricht schon aus seinem Namen: wie das Rollen eines heraufziehenden Gewitters drückt er das Unheimlich-Bedrohende des Mannes aus dem Abgrund der Tiefe aus. Der Minister spricht am Ende des Stücks von klawitterischem Geist, in dem das System seinen Ausdruck findet. Ausgerechnet diesem Klawitter glaubt Hoff die deutsche Kunst anvertrauen zu können. Neben der Förderung dieser Haupthandlung enthält jeder Akt Szenen reiner Zuständlichkeitsanalyse, weshalb es zu einer unbefriedigenden Formaufschwellung kommt. Jeder Akt ist in großer Breite angelegt. So spielt der 3. Akt im Staatstheater, und der Intendant Koepfer und der Verleger Suhrke geben Zustandsbilder aus dem aktuellen Theater- und Verlagsleben im Gegensatz zu den früheren Verhältnissen. Dann kommt das Verhör, das der Regierungsrat Nuckel im Theater mit Klawitter anstellt, um über seine Person und das Werden seines Dichtertums dem Volke Klarheit zu verschaffen. Dieses Verhör, in dem Klawitter den neuen Beherrschern gerecht zu werden sucht, was für ihn als Mann aus der Tiefe nicht so schwer ist, entbehrt nicht gewisser überraschender Wendungen, wenn Klawitter sich verfänglichen Fragen mit frecher Dummheit entzieht, ist aber im ganzen doch auch sehr belastet durch die gelängten Weiten in den Reden des Regierungsrats, in denen sich ein Kompendium der Zeitanschauungen entrollt, deren Ankommen heute nach dem Verblassen der aktuellen Bezüge

schwächer sein muß als von Kaiser angenommen. Die Reden Nuckels sind ein Stück wie geschnitten aus der Sprache der Zeit und ihrem verwirrten Denken, eine überhebliche, hohle, propagandahafte Ergehung, voller unechter, ja verbrecherischer Wertsetzungen. In diese Welt wird Klawitter aufgenommen, der 3. Akt endet mit dem wirksam gesetzten Schlußwort Klawitters: "Ich habe keine Angst!" (51).

Im 4. Akt sind uns mehrere Stellen Hoffs wichtig, da sie in das Innere des dichterischen Schaffensprozesses Kaisers führen. Erst im Altersstil läßt Kaiser diese Geheimnisse heraus, die er vorher verschlossen in sich getragen hatte. Hoff bekennt zunächst: "Das Leben liegt vor mir. Das Leben in der Kunst." (61). Dieses Hinfinden zum Leben in der Kunst läßt sich vom Dichter Hoff auf den alternden Kaiser übertragen; wir brauchen nur an solch vollendete Kunstschöpfungen zu denken wie "Der Soldat Tanaka", "Die Spieldose", Die Griechischen Dramen usw. Zum Werden seiner Dichtung äußert Hoff: "Die mitternächtige Stunde. Meine Stunde. Wissen Sie, daß ich nur nachts geschaffen habe? Die Nacht ist das geheimnisvolle Meer, in das wir tauchen. Alles, was der Tag bringt, sind nur Trümmer. Zerbrochene Träume. Doch die Nacht gebiert sie. Und wenn kein Dichter sie mit seinem goldnen Netz auf-fischt, zerrinnen sie am Strand. Wie Quallen - aller Pracht und Glut beraubt." (61).

Das ist auch sprachlich eine schöne Stelle Kaisers über sein eigenes Dichtertum. Die Nacht ist das dichterische Schöpfungs-medium, nur aus der Nacht lassen sich die Träume herausgestalten, die immer zerbrechen müssen, sobald Tag und Wirklichkeit an sie herantreten. Kaisers innere Affinität zur Romantik wird hier greifbar, dieses untergründig Romantische ist jedoch nur ein Teil des vielgestaltigen Wesens Kaisers, das auch das Klassisch-Formstrebende und Klare in sich begreift. Kaiser schuf in der Nacht - nun verstehen wir seine Worte aus "Agnete" besser: "Mir ist der Anblick meiner Umwelt getrübt..".

Die andere Bedingung der künstlerischen Existenz ist das Du der Frau, die als "Gefährtin" oder "Mensch" aufgefaßt ist: "Die Menge brauchst du nicht - du brauchst den Menschen. Der Mensch, der seine Wärme hingibt. Sonst klirrt der Frost der Einsamkeit zu scharf. Du schaffst nichts." (66). Hier erhalten wir Aufschlüsse über Kaisers innere Nöte, die er früher nie in dieser Direktheit ausgesprochen hatte. Nun verstehen wir auch erst richtig die Grundnotwendigkeit der Wärme, der Marke in "König Hahnrei" (1910) entgegendrängt.

So sprengen Sinnbewältigung der eigenen Kunst und Deutung der Zeit immer wieder eine dramatische Sprachstruktur in "Klawitter", und sind doch wertvoll als Einblicke in das menschliche und künstlerische Ringen Kaisers in der Emigration. Kaiser läßt den Dichter Hoff von seinem Werk sagen: "Und es vergeht nicht. Es blieb unbescholten von dieser Zeit, in der wir jetzt versinken." (74). Die Tierzeit geht aber einmal vorbei: "Und das verschwindet, wenn ihre Zeit um. Wenn aus dem Chaos die Welt sich neugestalten - die Finsternis verwehn will. Wenn Deutschland wieder der Deutschen Heimat ist. Ist alles tot und stumm? - so werden sie dann fragen. Wo ist die deutsche Kunst? Kann Kunst auch sterben? ... Nein - Kunst stirbt nicht, wenn wir nicht sterben." (74).

Mit dem Betrug, den Klawitter an Ernst Hoff verübt, indem er Geld und Werk für sich okkupiert, und der Verhaftung Hoffs läuft das Stück aus. So sehr seine Unbescholtenheit von der Zeit hervorsteht, so sprengt doch die zu breit hereingelassene Zeit die Kunstform. In seinem Willen, die Zeit zu treffen, übertrifft Kaiser in vielem Einzelnen. Eine Bühnenbearbeitung würde größere Ausscheidungen verlangen. Aber selbst dann ist ein Erfolg fraglich, weil die Lebendigkeit der damaligen Situation, in der das Werk historisch wurzelt, heute nicht mehr gegenwärtig ist.

Die Spieldose (1942)

Dieses Schauspiel von Schuld und Sühne, geschrieben 1942 in St.Moritz, ist von den fünf zwischen 1939 und 1942 verfaßten Dramen wohl das vollendetste und menschlich gütigste. Es ist von der Zeit abgehoben und wurzelt doch in ihr. Das neue Einbegreifen der Erde prägt dies Drama in starkem Maße. Das bedeutet nicht nur Ausgestaltung einer reicheren Naturatmosphäre aus der Erfahrung des Naturseins, die Kaisers Dramen der Hauptzeit abgeht, sondern auch Erfassung der Erde als eines geistigen Prinzips und Symbols, zu dem die Menschenwelt sich in Widerspruch befindet. "Erde" ist ein Schlüsselwort dieses Dramas, Kaiser kennt nunmehr den Begriff der "gütigen Erde". Die gütige Erde liegt jenseits der Verstrickung des Menschlichen. Das Wort "Verstrickung" weist auf die menschlichen Vorgänge. Gegen den Hintergrund der Güte und Unwandelbarkeit, der Schönheit und des Friedens der Natur vollziehen sich die menschlichen Geschehnisse aus Leidenschaftlichkeit und Verstrickung - ein menschliches Verhalten, das dieser Natur nicht angemessen ist. Die Menschen, die die Erde und das Muttertum verkennen, lassen sich aus ihrer Angst vor dem Nichts zu einer schuldhaften Liebesinbrünstigkeit hinreißen, mit der sie dieses Nichts ausfüllen wollen. Aus der begangenen Schuld heraus machen sie jedoch eine dramatische Wandlung durch, so daß am Ende des Dramas die Erde als neues Sinn- und Daseinsprinzip aufleuchtet.

Erdhaftes und Natürliches dringt in dieses Spät drama ein. Ein Bild von solch einfacher und natürlicher Schönheit wie das am Anfang des Stücks hat Kaiser in seiner Hauptzeit nicht auf die Bühne gestellt: In der offenen Tür hinten steht Noelle - von Sonnenlicht umflossen. Sie ruft nach Pierre hinaus, sie löst ihr Tuch vom Hals und winkt dann knüpft sie das Tuch wieder um, Pierre Chaudraz erscheint mit der Jacke über der Schulter. In "Gilles und Jeanne" beispielsweise war die Beleuchtung unmittelbar aus dem Geistbezug gegeben, Licht fiel auf Jeanne, das sie ins Himmlische eintauchte. Das war kein natürliches Licht, kein Sonnenlicht, sondern geistiges Licht. Es finden in der "Spieldose" auch Dinge Erwähnung, die in der Hauptzeit

Kaisers nie vorkamen: der Genuß von Mahlzeiten, Früchten, das Sich-Munden-Lassen von köstlichen Speisen.

Die Kürze des klassischen Stils, der nur ins Wesentliche faßt, stößt auch schon im Anfang auf die Spieldose, die ein einprägsames Symbol ist, in dessen Zeichen das Geschehen sich vollzieht. Die hellen Töne der Spieldose haben eine Heraufhebungskraft der Erinnerung, sie stellen die Verbindung her zwischen Noelle und Paul, ihrem Angelobten, der von ihr getrennt im Krieg ist. Aus dieser Symbolik geht die Folgerung hervor, daß der Mechanismus der Spieldose gestört ist, als die innere Beziehung Noelles zu Paul gestört ist. Die Störung der Spieldose faßt aber noch mehr vom Handlungsgeschehen symbolisch in sich: in ihrem Zeichen ist auch das Bewußtsein und die Erinnerung Pauls infolge einer Verwundung gestört, und erst mit dem erneuten Aufklingen der Spieldose in der Mitte des 3. Akts klingt auch wieder das Bewußtsein und die Erinnerung auf. Mit künstlerischer Kraft stellt Kaiser ein dramatisches Geschehen unter ein großes Symbol, so daß es auf dieser Symbol-ebene verstärkt und real vereindringlicht wird.

In die Welt von Noelle und Pierre Chaudraz tritt der Bürgermeister Parmelin, der wie ein antiker Schicksalsbote wirkt, weil er immer das Schwere und Schicksalhafte hereinträgt, hier die Nachricht von Pauls angeblichem Tod. Damit scheint das Nichts vor Noelle aufgerissen zu sein. Wie erträgt man diesen Druck des Nichts, wie füllt man die aufdrohende Leere aus? Noelle wandelt zuerst auf dem Weg der Rosamunde Floris. Diesem Druck schiebt sich eine gewaltige Liebesmächtigkeit entgegen, die Sinn und Erfüllung im lebendigen Du eines Menschen sucht. Auf der Ebene der leidenschaftlichen Zweisamkeit ist die Ausfüllung der Leere gegeben. Die Liebesinbrunst Noelles schlägt auf. Diese Liebe ist mit Leben gleichzusetzen, da sie den Menschen gänzlich erfaßt und ausfüllt, seinem Leben Sinn und Inhalt verleiht. Aus ihrer Situationsnot, die durch die furchtbare Angst vor dem Nichts gekennzeichnet ist, vergißt Noelle jedes Treuegebot gegen Paul und taumelt zu Pierre herüber, dem Vater Pauls. Vgl. Noelle: (aufschreiend und wie gehetzt

zu ihm fliehend) "Ich schließe es mit dir!! (auf Knien - das Gesicht zu ihm hebend) Es droht der Himmel einzustürzen und in alle Leere verliert die Welt sich. Wer tritt die Wanderung ohne Ende an? Wer will den Druck des Nichts ertragen, das nirgends anhält und das nirgends losläßt? In diesem schwindlig drehenden Sausen kreisen - haltlos - tiefer - weiter - ins Nichts verloren - und im Nichts gehalten!" - ... "Soll ich mich nicht fürchten? Vor keinem Nichts? Weil du ins Nichts dich stellst - und alle Leere ausgefüllt ist? Die Luft ist wieder dicht und Atem schmeckt sie. Da sind auch meine Arme nicht starr mehr und können wieder umarmen." (12/13). Die Inbrunst, mit der die Liebe von Noelle ergriffen wird als einzig im Nichts Haltendes, ist in die Heftigkeit des Schauspielers übertragen; sie übt Umschlingen aus, drängt sich an, küßt heftig usw. Aus dieser besinnungslosen Leidenschaftlichkeit, mit der sie sich in der Liebe dem Nichts entgegenstemmt, leitet sich ihre Schuld her.

Paul kehrt aber, obwohl totgesagt, doch zurück, Damit bahnen sich schwere Verstrickungen im Bereich der drei Menschen an. Paul ist zunächst mit betäubtem Bewußtsein zurückgekehrt, so daß er Pierre und Noelle nicht erkennt. Er wird als Knecht von ihnen aufgenommen. Genau in der Mitte des Stücks, im 3. Akt, liegt das Ereignis der wiederaufklingenden Spieldose, die Paul aus der Betäubung seines Selbst reißt. Damit eröffnet sich ihm die furchtbare Wahrheit der innigen Verkettung Noelles und Pierres. Das Drama schließt sich nun zu einem bannenderen Schicksalsraum zusammen als im "Soldaten Tanaka", da der Urtrieb der Eifersucht darin erfüllend herrscht, und das Leiden von Land und Leuten sowie das unbarmherzige Glühen vom Himmel herab einbezogen sind. Der Zeitgrund, der zwar nicht näher bezeichnet ist, von dem das Stück sich aber abhebt, ist die deutsche Besetzung Frankreichs unter Hitler und der Druck von fremder Herrschaft und Not. Kaiser ist hier im Gegensatz zum "Tanaka" die Gestaltung eines schicksalsschwangeren Bodens gelungen, aus dem die furchtbare Tat

des raschwütigen Mordes heraufwächst. Paul vergreift sich an Pierre, als sie auf den Klippen sind, und stößt ihn ins Meer. Wieder trägt Parmelin dieses Schicksal ins Haus. Er sagt: "Unbarmherzig glüht es. Unbarmherzig bricht es vom Himmel. Unbarmherzig bricht das Schicksal herein ... Es leidet das Land - und es leidet der einzelne ... Die Last ist nur verschieden verteilt. Manchem ist weniger aufgeladen - damit der andere mehr zu tragen hat. So will es wohl das Schicksal." (36/37). Das Lasten des Schicksals ist vielfach ausgeformt, so daß es sich wirklich auf das Ganze des Dramas legt: die unbarmherzige Hitze lastet, auf dem Volk liegt eine Last, Parmelins Amt erdrückt ihn, auf Noelle lastet das Leid. Noelles Schuld und nunmehr auch Pauls Schuld des Mordes heben sich auf dem Hintergrund des Chaos ab, das Kaiser seit seinen Jugendwerken in der Welt des 20. Jahrhunderts sieht. Parmelin sagt: "Ein Chaos in der Welt!" (40). Es ist jedoch bezeichnend für dies späte Drama Kaisers, daß die Personen dies Chaos nicht einfach resignierend hinnehmen und sich in einen Traumwahn oder eine Vorstellung flüchten, sondern ihr sittliches Teil tun, um dies Chaos zu ordnen. Noelle weiß: "Dann muß ich dieses Chaos ordnen. Nicht einer Welt Verwirrung - das ginge über meine Kraft." (40). Noelle erkennt ihre Schuld, als sie sich getrieben von der Furcht vor dem Nichts an Pierre anklammerte: "Inbrünstig hing ich mich an ihn. Inbrünstig hielt er sich an mich ... Inhaltlos zu leben, ist schlimmer als der Tod. Da füllst du gierig deine leeren Wände mit Lust - Lust, die betäubt -- ..." (42/43). Wie aber kann Noelle ihre Schuld sühnen und die Lust heiligen? Sie kann dies nur, indem sie sich ihres Muttertums bewußt wird und ihr Leben dem Kind weiht, das aus ihrem Bund mit Pierre hervorgegangen ist. Der späte Kaiser sagt schlicht: "Mütter entbehren nie des Segens." (57).

Pauls Sühne vollzieht sich aus dem Begriff der Pflicht. Das ist eine neue Stufe in Kaisers Entwicklung. Parmelin sagt: "Wer seine Pflicht kennt, überwindet vieles. Zuletzt sich

selbst." (55). Im Dorf ist ein fremder Soldat von einem Hitzkopf umgebracht worden und zehn Geiseln sollen erschossen werden, falls kein Täter ermittelt wird. Hier sieht Paul eine Möglichkeit, für sein Verbrechen zu sühnen. Wie im klassischen Drama wird der äußere Tiefpunkt eines Menschen, hier sein Tod, zu seinem inneren Höhepunkt. Paul bekennt: "Ich bin der Hitzkopf. Hob' ich nicht die Fäuste gegen dich - ein Weib bedrohend, das ihm nicht willig war? Vollbrachte ich nicht Schlimmeres? Was sich auf den Klippen zutrug, war das nicht in Haß und Rausch vollbracht? Ich bin überzeugt, und kann mit sicheren Worten aussagen. Im Innern stimmt's." (56).

Der Schluß des Dramas steht unter der Forderung des Einstimmens in den Geist der Erde. Der Erde würdig werden war Kaiser als ein Lebensprinzip aufgegangen, das aus all dem Blutigen und Verstrickten der zeitlichen Menschenwelt herausführen könne. Es heißt: "Es ist der tiefere Betrug: die Schändung unsrer Erde. Treibt - blüht und reift sie nicht? Ist sie nicht gütig, indem sie unsern Schweiß annimmt? Wie danken wir für soviel Gunst? Wir schütten aus den Scheffeln, die sich füllen sollen, die Frucht ins Meer. Ins Salzmeer und ins Blutmeer. Wir schließen weite Scheuern, in die die Erde einziehn will, mit Riegeln zu. Mit Riegeln und mit Schwertern. Das ist die Antwort auf der Erde Anerbieten - wir darben. Wir darben an Brot und Oel und Milch. So spotten wir des Sprießens - Blühens - Reifens ... Laß' dein Kind nicht wissen, wie wir Unwürdigen waren. Lehr' es: der Erde würdig werden. Das ist gewaltiger als jeder andre Ruf. Er übertönt am Ende alle Stimmen, die uns betören." (57/58).

Das Drama mündet also in einem großen Preis der gütigen Erde aus, die die Ernten hergibt, die Früchte, und die von Blühen und Reifen erfüllt ist - und der Mensch vertut alles in Blut und Tränen und schändet diese Erde. Wir verstehen die Klage Kaisers auf dem Hintergrund der Hitlerzeit, die auch den Hintergrund für dies Drama abgibt. Es wird in der "Spieldose" zwar nur von den feindlichen Soldaten, den fremden Herren ge-

sprochen, aber gemeint sind die Deutschen zur Zeit der Besetzung Frankreichs. Die Rücksicht auf mögliche politische Proteste (wie z.B. durch die japanische Gesandtschaft beim "Soldaten Tanaka") war bei dieser Distanzierung maßgebend, gerade dadurch aber ist die "Spieldose" überzeitlicher geworden.

Die "Spieldose" ist das letzte Prosadrama Kaisers, danach folgt das "Domspiel" das bereits völlig in Verse abtrennbar ist, und dann der "Amphitryon", der in Versen ist. Eine der wichtigsten Feststellungen, die eine Sprachuntersuchung bei Kaiser zu machen hat, lautet, daß Kaisers Vers sich aus seiner knappen Prosa herausentwickelt, wie er selber betonte. Die Sprachform der "Spieldose" ist von klassischer Knappheit, die nur ins Entscheidende greift. Dieses Fehlen von sprachlichen Unwesentlichkeiten, von Epischem und Detailhaftem sowie der Verzicht auf differenziert gegliederte Satzperioden begünstigt eine Rhythmisierung, da der Rhythmus sich auf kurze Sätze stützt. Verschachtelte Sätze machen einen Prosarhythmus unmöglich. Die latente Rhythmisierung durchzieht große Teile der Prosasprache der "Spieldose". Sie ist selbstverständlich nicht einheitlich und metrisch genau auferlegt, aber im allgemeinen tritt die Tendenz zur Jambisierung hervor. Manche Kurzsätze sind sogar vollendete jambische Fünffüßler. Ohne die Sprache dem Zwang metrischer Schematisierung zu unterwerfen, ist eine Abteilung vieler Sätze oder Satzteile in rhythmische Einheiten möglich. Besonders knappe, parataktische Kurzsätze sind zur Aufnahme von Rhythmus fähig. Der Vers gilt mit Recht als ein Wall gegen sprachliche Verbreiterung im Drama, er dient der dramatischen Konzentration, er fördert die unkonjunktionale Nebeneinanderstellung von Sätzen. Die Versform des Dramas hat sich also kontinuierlich aus dem dramatischen Sprachstil Kaisers, insbesondere der Spätwerke, herausentwickelt, so daß die Griechischen Dramen mit ihrer Vergestalt nicht mehr überraschend sind.

DIE ZEIT DER AUSSEREN EMIGRATION: DIE HELLENISCHE TRILOGIE

(1943/1944)

Pygmalion (1943/44)

Die drei Griechischen Dramen bilden den Abschluß des Kaiser-schen dramatischen Schaffens, den er sich 1944 setzte. Aus dem letzten Lebensjahr (1944/45) stammen dann nur noch die vielen im Nachlaß ruhenden Gedichte. Kaiser faßte diese drei Dramen unter dem Titel "Hellenische Trilogie" zusammen, die Bezeichnung "Griechische Dramen" hat sich von der Ausgabe des Artemis-Verlags, Zürich 1948, die die Erstveröffentlichung aus dem Nachlaß war, her eingebürgert. Die Artemis-Ausgabe hat auch die chronologisch richtige Reihenfolge umgestellt, indem sie die "Griechischen Dramen" mit "Pygmalion" beginnen läßt. Die Entstehungszeiten aber sind: "Zweimal Amphitryon" 1943, "Pygmalion" 1943/44, "Bellerophon" 1944.

Das in der Mitte liegende Werk "Pygmalion" ist das bedeutendste, ja es ist das künstlerisch reifste Werk Kaisers, der letzte Höhepunkt seines Dramatikertums, in dem sich alle seine Errungenschaften, Möglichkeiten, Stilformen und Grundvorstellungen noch einmal zusammenschließen. Kaiser selber faßte seinen "Pygmalion" als "sein Vermächtnis an die Welt" auf. (Vgl. Brief an Cäsar von Arx vom 27.2.1944). Wir haben schon bei der Betrachtung der anderen Spätwerke erkannt, daß eine Abwertung des späteren Schaffens Kaisers gegenüber dem früheren ungerecht ist. Hanns H. Fritze sagt in der Biographischen Skizze seines Beitrages zur Bibliographie: "Da anscheinend gerade diese Zeit (Anm. er meint ungefähr das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts) ihm und seiner geistigen Einstellung gemäß gewesen ist, wurde das Schaffen in ihr von den Werken der nachfolgenden Perioden nicht mehr übertroffen" (5). Fritze verwandelt damit den Dienst, den er Kaiser mit der möglichst vollständigen Erfassung seines Gesamtwerks leistet,

selber wieder in einen Undienst, wenn er einfach die andere Hälfte seines Lebenswerks abwertet.

Die Griechischen Dramen stellen eine neue und letzte Phase in Kaisers Dramatik dar, die sich aus Kaisers Spätwerk heraushebt. Da ist die neue Sprachfindung des Verses, in dem diese Dramen abgefaßt sind. Über Grundlagen und Entstehung seines Verses gibt Kaiser selber Auskunft: "... Neulich vollendete ich meinen Amphitryon. Mein erstes Werk in Versen. Es hat lange gedauert, bis ich aus meiner knappen Prosa den mir eigentümlichen Vers entwickeln konnte. Schade, daß das Leben nicht ausreicht, um diese zweite Findung der Sprache zur Vollendung auszubauen ..." (Brief an seine Frau vom 9.11.1943). Man darf an dem Wort "Findung" nicht Anstoß nehmen; hier wirkt noch die expressionistische Bevorzugung des Substantivs gegenüber dem Verb nach. Im ganzen Spätwerk waren uns Stellen aufgefallen, an denen Kaiser aus kurzen, unkomplizierten Satz-diktionen in jambische Rhythmen einschwang, so daß die zweite Sprachfindung des Verses kontinuierlich aus seiner dramatischen Sprache hervorgeht. Die knappe Satzreihung des späten Kaiser ist der Ursprung seines Verses, der sich nicht an zeitgenössische Lyrik anlehnt. Kaisers Vers ist im besten Sinn ein dramatischer Vers.

Das andere Neue in diesen letzten drei Dramen ist, daß sie zum ersten Mal im Gesamtschaffen Kaisers die Thematik eines wirklichen Anschlusses an das Göttliche enthalten. Ab 1943 gelangt Kaiser zu der Möglichkeit, es zu einer Berührung mit dem Göttlichen zu bringen, ja sich des Göttlichen zu bemächtigen. Damit tritt die im Gesamtwerk zu beobachtende unterirdische religiöse Strömung an die Oberfläche.-

Mit einem lyrischen Erblühen der Sprache hebt "Pygmalion" an. Der Bildhauer Pygmalion betritt in der Nacht im seligen Fluge des Traums seine Werkstatt und malt sich eine herrliche Gebirgswanderung mit der ihm im Traume lebendig gewordenen Mädchensteinflur aus, die er gerade vollendet hat. Ein arkadischer Anhauch weht in diesem Zauber träumerischer Stille, al-

les atmet Ruhe und Harmonie, jede Dynamik ist abgestorben. Auf die mächtigen Stürme des frühen Kaiser ist hier eine Windstille gefolgt, die leiser ist als der Schlaf. Kaiser ist nicht nur der Dramatiker des Lauten, sondern auch der Dichter des Leisen. Die stille Harmonie des Anfangs prägt sich in Rundungsformen wie dem runden Zelt aus, das der Weidenbusch bildet und das ein Symbol der Natur ist, das den inneren Zustand Pygmalions fortsetzt und spiegelt. Solange die Traumbefangenheit Pygmalions nicht gestört ist, schließt sich alles zur Ründe, die Seligkeit ist vollkommen.

Bei diesem Anfang handelt es sich jedoch nicht um einen reinen, undramatischen Lyrismus, sondern in seiner Verbindung des Lyrischen mit dem Dramatischen und Bühnenhaften erweist sich Kaiser als der große Dramatiker, der noch einmal alle seine Könnsformen in einem Werke auswirkt und ineinanderführt. Zu dem Monolog Pygmalions ist ein äußerer Bewegungsvorgang geschaffen, der sich auf einer Treppe vollzieht. Diese Treppsbewegung ist nicht einfach ein parallelisierender Beivollzug des äußeren Monologgeschehens, sondern von tiefer Ironie durchdrungen, die die träumerische Unwirklichkeit und trügerische Befangenheit Pygmalions auf der Bühne sichtbar macht. Denn während Pygmalion einen Aufstieg mit seiner Geliebten zu unternehmen glaubt und sich in freier und ungemessener Höhe wähnt, steigt er in Wirklichkeit die Treppe hinab. Wir können sagen, daß bevor die Nutzung und geistige Auswertung der Treppsbühne in der deutschen Dramatik versank, Kaiser sie noch einmal zur Höhe ihrer Möglichkeiten emporführte. Die dramatische Kunst Kaisers im "Pygmalion" besteht u.a.darin, daß im Traum des Eingangsmonologs embryonal schon der ganze dramatische Vorgang des Stücks beschlossen liegt. Im Schönen und Schlimmen dieses Traums ist alles Spätere des Geschehens vorweggenommen und angelegt, so daß der Traum eine eminent dramatische Funktion für das Ganze hat. Welches ist der dramatische Grundkern von "Pygmalion", der sich bereits im Traum verkörpert? Es ist die ewige und ureigenste Erfahrung Kaisers,

daß die Faust der Wirklichkeit nach dem schönen Traum greift und ihn zerbricht. Das Neue in "Pygmalion" ist, daß diese Erfahrung Pygmalion nicht in Wahn und Zertrümmerung hinausprengt, sondern daß das Göttliche sie übergreift und ihm eine rettende Stütze verleiht. Schon im Eingangstraum ist die Erfahrung vorweggenommen, die später die große Erkenntnis Pygmalions ausmachen wird, daß die Einung von Traum und Leben, die Hinüberführung des Lebens in den Traum, die Flucht in den Traum nicht möglich ist, weil man über die Wirklichkeit nicht hinwegspringen kann. Von diesem Zusammenstoß zwischen Traum und Wirklichkeit im Eingangsmonolog Pygmalions erfährt der Monolog seine entscheidende Dramatisierung. Zunächst gestaltet sich in Pygmalions Traumphantasie die Vorstellung eines trügerischen Erlösungsglücks in einem Traumreich wunderbarer Schönheit und Köstlichkeit. Hier liegt die reifste Kaisersche Gestaltung der Gegenwelt des Traums vor, in der er einen großen Teil seines Lebens aufgehen zu können glaubte. Diese Traumwelt ist in reale Symbolisierungen ausgemünzt, die wichtigste symbolhafte Ausprägung des irrealen Gegenreichs des Traums ist die Rose, das Rosenreich. Schon Markes Traumwelt in "König Hahnrei" war in der szenischen Ausprägung des Rosenhofs realisiert, in dem er blutig verletzt von der Wirklichkeit lag. Im Traum tut sich Pygmalion ein "Rosenreich des vollen Mittags" auf (8). In diesem Rosenreich ist er weit, weit fort von der Härte und Grausamkeit der Wirklichkeit, seine Leiden sind dahingeschwunden. Die Traumwelt legt sich jedoch noch in weiteren charakteristischen Ausprägungen Kaisers auseinander, vor allem in der Vorstellung eines Eilandes im Blau einer glücklichen Meerwelt. Hier ist im Kern Pygmalions späteres Liebesglück mit Chaire vorweggenommen. Pygmalion tritt im Traum eine wunderbare Fahrt zu einem Eiland an, das sich aus schöner Kostbarkeit zusammensetzt. Kaisers Erfahrung aber ist, daß die Wirklichkeit den schönen Traumgebilden den furchtbarsten Abbruch tut. Und so treibt der ganze Traum auf das Ungeheuer zu, das ihm

schließlich ein wüstes Ende bereitet. Das Purpurrot des Meeres, sein Scharlachnaß leiten über zur Vorstellung von Blut, ein furchtbares Ungetüm schiebt sich in den Traum ein, das das Gefühl der Bedrohung sichtbar macht, das auf dem Grunde von Kaisers Wesen lastete. Eine leidenschaftlich aufgewühlte Stelle bricht hervor. Eine klassische Harmonie, die den ganzen Stil durchwalten würde, gibt es auch in diesen Griechischen Dramen nicht, vielmehr ist der Stil mit widersprechenden Partien durchsetzt. Die Sprache ist der Niederschlag der entgegengesetztesten Stimmungen. An diesem Punkt, da die unheimliche Störung aus der Wirklichkeit sich einstellt und der Schönheitstraum vergeht, greift Kaiser mit expressiver Sprache ein, so daß in diesem dramatischen Vermächtnis Kaisers noch einmal alle Stilformen, zu denen seine Sprache fähig war, vertreten sind. Die Sprache erlebt eine gewaltige Intensivierung, statt Windschlag herrschen jetzt Sturm und Orkan, die harmonische Rundung der Sätze hört auf, Wiederholungen und Steigerungen finden statt (z.B. von Sturm zu allen erweckten Orkanen, von schleudern zu mit aller Wucht geschleudert), das Prinzip der expressiven häufenden und reichenden Steigerung ist der Satzgestaltung unterlegt. Die Stelle ist ganz Aufruhr, Bewegungschao, Toben, Gewalttätigkeit. Damit verbindet sich ein verstärktes Hochtretan der alliterativen Bindungen. Besonders fällt die Zischlautverwendung zur Bezeichnung des Widerwärtigen und Drastischen auf. Die Erregung der Stelle ruft einen Anakoluth bei "der Dreizack" hervor. Schließlich fällt bei der Betrachtung der Stelle noch jeder metrische Wechsel ins Gewicht. Der Rhythmus ist gestört im Übergang von Jambus zum Trochäus im Wort "senkrecht". Die Vergestaltung Kaisers ist also metrisch abwechslungsreich angepaßt.

Der Ausbruch Pygmalions ist von ironischen Bühnenvorgängen begleitet: der gewaltige Wurf des Dreizacks gegen das Ungetüm im Traum war in Wirklichkeit nur ein Wurf des Meißels in seiner Werkstatt. Das ist eine ironische Umkehrung wie im Fall

des Absteigens auf der Treppen Bühne. Aus den zwei beherrschenden Vorstellungen des Eingangstraums, der Ungeheuer-Thematik und der Thematik des schönen Traumreichs, werden sich nun in reifer Meisterschaft Bildlichkeit und Geschehen des Stücks entfalten. Um die Einheit im Gesamtwerk Kaisers zu beleuchten, blenden wir kurz auf eine ähnliche Ungeheuer-Bildvorstellung im Drama "Oktobertag" zurück. Auch Marrien und Catherine stellen sich eine Fahrt zu blauen Eilanden vor, und diese Illusion wird gestört durch die Erscheinung des Schlichtergesellen Leguerche, dessen Einfluß zu einer Verzerrung des Bildes führt. Die Klippen verzerren sich zu Fratzen, die sich drohend aufrichten. In "Pygmalion" zieht sich das Ungeheuer wie ein roter Faden durch das Stück.

In der zweiten Hälfte des großen Pygmalionmonologs tritt eine neue Stimmung auf, die der nihilistischen Verzweiflung des Künstlers, der all sein Leben dem Werk vergabt hat und selber leer zurückgeblieben ist. Schwermut und Verzweiflung erfassen Pygmalion, das Leben ist ihm versagt. Seine Sehnsucht ist auf das Lebendige gerichtet, aber die von ihm geschaffene Steinfigur des Mädchens ist kalt und tot. Die Leere tut sich um ihn auf. Pygmalion weiß, daß der Traum "immer tödlich endet" (13), weil die Wirklichkeit sich in Form des Ungeheuers drohend aufrichtet und "das Entsetzen glotzt" (12). So endet der Monolog damit, daß Pygmalion alles Leben und alle Qualen in sich erlöschen lassen möchte im Vollzug der Selbstvernichtung an sich. Der Pygmalion-Monolog nimmt einen ähnlichen Verlauf wie der Faust-Monolog. "Pygmalion" ist Kaisers "Faust", denn viel geht in dieses Werk von Kaisers persönlichem Lebensweg ein, der über Traumflucht und Erkenntnis der Unmöglichkeit der Traumflucht letztlich in die Nähe des Göttlichen führt. "Pygmalion" faßt das Wesentlichste von Kaisers Leben zusammen. Während Faust aber nur durch ergreifende Kindheitserinnerungen vom Tode zurückgehalten wird und das Göttliche nicht mächtig wird, greift in "Pygmalion" das

Göttliche direkt ein, um Pygmalion zu bewahren, und zwar in Gestalt der Göttin Athene, die Pygmalion eine religiöse Sinngebung seiner Kunst sichtbar macht. Athene kennt den Zustand des Zurücksinkens ins Nichts nach vollendeter Werkschöpfung, wenn die Angst der Leere sich um den Künstler breitet und der Bestand des Lebens tief erschüttert zu sein scheint. Mit der Leere des Nichts sind charakteristisch für Kaiser die Vorstellungen der Zerspaltenheit und des Frostes verbunden. Die Überwindung dieses Nichts ist letztlich nur vom Göttlichen her möglich, und so kommt es im Gegensatz zu dem "Gott ist aus der Stadt gegangen" der Jugendzeit zu einer Formulierung, die so klassisch und prägnant gefaßt nur dem Meister des dramatischen Stils Georg Kaiser möglich ist:

Zu entrinnen
der schlimmsten Stunde dieses Untergangs,
ist Hilfe nötig. Über Menschenmacht
des Gottes Stütze. (18).

Die religiöse Sinngebung der Kunst liegt darin, daß der Künstler durch sein Wirken hilfreich für die Menschheit bei Gott eintritt und "viele Böse löscht" (16). Pygmalion erkennt die Verpflichtung, Kunstwerke zu schaffen, die "Gnadenbilder für die ganze Menschheit, die sie beim Gott entschuldigt" (21) sind. Er sagt: "Läutern will / den Sinn der Menschen ich durch meine Kunst" (21). So gelingt es dem Künstler, im Glauben an den religiösen Sinn seiner Kunst dem Nichts standzuhalten, denn diese Kunst ist nicht mit ins Nichts gerissen. Ein Werk der Kunst wiegt schwerer als all das verdorbene Tun im menschlichen Bereich. Die Menschenmenge wertet Kaiser ab, indem er ihre Niedrigkeit mit den ekelhaftesten Zügen ausstattet und die Zischlautverwendung einschiebt. Demgegenüber erfolgt der Hinweis "auf der Künstler heiliges Geschlecht" (17).

Pygmalion besitzt jedoch auf der Stufe des 1. Akts noch nicht die Reife, um mit dem Bewußtsein der göttlichen Sendung sei-

ner Kunst allein auskommen zu können. Seine Sehnsucht verlangt danach, die Steingestalt des Mädchens ins Leben zu ziehen, um mit ihr in den Traum, der dann in der Wirklichkeit beheimatet wäre, hinüberzutreten. Athene warnt ihn davor, den Traum mit der Wirklichkeit zu vermengen, aber Pygmalion besteht darauf. Damit löst sich das dramatische Schicksal in "Pygmalion" aus.

Pygmalion empfängt das lebendige idealistische Mädchen und legt ihr den symbolischen Namen Chaire zu. Nun ist Pygmalion überzeugt, daß "Traum die Welt und wieder Welt zum Traum wird!" (29). Hier wird die fundamentale Sehnsucht Kaisers, die einen großen Teil seines Lebens und seiner Dramatik bestimmte, in unverrückbare Formulierung gegeben. Worauf sie zielte, war wirklichkeitseutstiegene, wirklichkeitsüberdringende, fluchtgewandte Verschmelzung von Traum und Leben, Ablösung vom zu harten Druck der Wirklichkeit, die den Menschen im 20. Jahrhundert bedrängt. Das Mißglücken dieser Verschmelzung, dieser Hineinziehung des Traums ins Leben und umgekehrt stellt sich im weiteren dramatischen Schicksalsweg Pygmalions und Chaires dar. Schon tritt im 2. Akt der reiche Feigenhändler Konon auf, der in seiner Fettgestalt eine Teilausformung des Ungetüms ist. Nun heftet sich die ungetümliche Wirklichkeit an den Traum, denn Konon, der minderwertige Geschäftsmann, verlangt die Statue, die er bei Pygmalion in Auftrag gegeben hat. Die Statue hat sich aber mittlerweile in **Leben** verwandelt, so daß sie als Statue nicht mehr da ist. Konon fühlt sich geprellt und das muß zum gerichtlichen Zusammenstoß führen. Die Widerwärtigkeit Konons ist im Einklang mit jener bereits von Athene ausgesprochenen Abwertung des Menschengeschlechts (Zum Schlamm erniedrigt sich das Menschengeschlecht ...) und dem Ungetümbild ausgeführt, so daß die künstlerische Geschlossenheit dieses Werks sich immer wieder darstellt. Das Schmatzen an den Feigen, die ihn reich gemacht haben, zeichnet Konon besonders aus. Er ist von niedriger Brutalität, die Vorstellung des Peitschens fasziniert ihn. Wäh-

rend für Pygmalion Weiden zum Schmucke Chaires dienen, vermag Konon nur an Weidenruten zur Auspeitschung zu denken. Zu seiner Charakterisierung führt Kaiser eine treffende und derbe Stilform ein, die erneut beweist, daß seine Griechischen Dramen nicht rein klassisch-griechischer Natur sind. Die Einführung dieser unverblühten Stilstellen rückt "Pygmalion" in die Nähe des "Faust", in dem sich ebenfalls das Verschiedenartigste an Stilformen zusammenschließt. Die Ausführung des Charakters Konons ist dramatische Charakterisierung. Da sich seine Minderwertigkeit in erster Linie in seiner materialistischen Einstellung zum Kunstwerk der Statue enthüllt und dies ein wesentliches Handlungsmotiv ist. Die Einstellung Konons offenbart sich, als er gegen Pygmalion gerichtlich wird.

Eine starke Kontrastwirkung durchzieht die Anordnung der Szenen: hier die fette Selbstsicherheit und Anmaßung der Geschäftlichkeit, dort die zarte Lyrik im seligen und beglückenden Zusammenschwingen der Liebenden Pygmalion und Chaire. Die folgenden Zeilen sind aus tiefer und zarter Schönheit dichterischen Hauches geformt und empfunden:

Chaire: Ein Falter - sieh' ihn hier - er folgt mir nach.
Ganz leise wippt er mit dem Leib und Flügeln,
reg' atmend ich die Brust.

Pygmalion: Es ist dein Herzschlag, der farbig blüht. (65).

Und wieder legt sich in die Sprache dieses zusammenklingenden Glücks das Rosenbild hinein:

Pygmalion: Es könnte sein, daß ich in dieser Stunde
- nach soviel Glück mit dir im Weidenzelt -
aufblühe wie der Rosenstrauch mit Rosen
erschütternden Geblühs. (67).

Den "obern Wesen" (50) - wie der späte Kaiser, besonders in seinen Nachlaßgedichten, die künstlerischen Menschen nennt - ist jedoch das unbeschwerte Gaukeln in einer Liebeswelt der

Traumhaftigkeit nicht verstattet, da die erniedrigende Wirklichkeit sich an sie kettet und zu sich herabzieht. Schon über dem Liebesglück des 3. Akts künden sich Vorausschattungen von Überwölkung als dem in der Welt sich manifestierenden Bedrohungsausdruck an. Es ist das Schicksal der obern Wesen, daß sie träumerischem Schwelgen und heiterer Verspielt-heit ungestüm entrissen werden und eine Entwürdigung erfahren. Konon, für den Kunst Handelsware ist und die andren Beleidigten der Wirklichkeit haben Pygmalions und Chaires Verschleppung vor Gericht durchgesetzt und nun wechseln die Szenen seliger Stille und Eingeschwungenseins in Liebestraumschönheit mit Szenen lauten Lärmens. Pygmalion und Chaire erfahren Roheit und Entwürdigung, was für sie um so schwerer zu ertragen ist, als sie vom Bewußtsein ihrer inneren Würde durchdrungen sind. Wir werden an die Verhaftung der Jeanne in "Gilles und Jeanne" erinnert sowie an die erschütternde Stelle in Gerharts Hauptmanns "Weißem Heiland", in der die ganze Diskrepanz zwischen innerer Würde und angetaner äußerer Roheit an der Montezumagestalt sichtbar wird.

In diesem Spätwerk Kaisers wird nun sein eigenes schmähhches Erlebnis der Gerichtsverurteilung und der Gefängnisleiden erst richtig fruchtbar, da es vollständig in die künstlerische Objektivierung eingeht. Das Gericht, vor das Pygmalion gestellt wird, ist als "Marktgericht" bezeichnet, die Richter als "Markttrichter", die Zuschauer als "Marktgesindel" (93). Das Gewaltige an dieser großen Marktgerichtsszene des 4. Akts ist, daß das Marktvolk nicht nur in seiner ganzen Untermenschlichkeit erfaßt wird, sondern darüber hinaus gesteigert ist zu einer apokalytischen Manifestation des Höllischen in der Welt, das die Oberhand gewinnt über die reinen und göttlichen Wesen und hohnlachend triumphiert. Dieser Zug zu einem wiederkehrenden Erleben des Höllischen in der Welt durch Kaiser ist unbedingt zu würdigen. Die glühend verbildlichte Fratzenhaftigkeit und Gräßlichkeit in der Marktgerichtsszene

steht den großen Ausprägungen des Dämonischen in der Kunst des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit in nichts nach. Unter unheimlichen Tierbildern und -physiognomien ist diese höllische Menge geschaut, die Zuwendung zu expressiver Sprache erweist ihre Fruchtbarkeit. Es zeigt sich, daß die visionäre Kraft Kaisers auf die Schilderung des Höllischen genau so eingestellt ist wie auf die Anschauung eines paradiesischen Reiches und Zustandes, aus dessen Sprache lyrische Beseligung schimmert. In der Stelle, die mit der Zeile "Es braust noch tosend Branden mir im Ohr" beginnt (S.122), hat das Ungetüm des Eingangstraums seine Vollgestalt gewonnen. Es ist ein apokalyptischer Ausbruch des Unter- und Unmenschlichen, für dessen metaphorische Erfassung Raubfischbilder maßgebend sind. Unheimlich wirkt die Stelle des höllischen Ausbruches der Menge im Gelächter: "Nun bricht das Gelächter los: über den Markt pflanzt es sich fort und gischtet mit inner neuen Wogen heran. Die Schlünde wiehern - bellen - kreischen. Nur langsam verebbt der höllische Ausbruch." (117)-

Die Trennung des Künstlers von dieser Welt spricht Pygmalion deutlich aus: "Ich bin getrennt von euch durch hundert Einsamkeiten." (103), und wieder tritt die Kaisersche Fähigkeit zur sprachlichen Festnagelung eines Tatbestandes auf die knappste dramatische Form hervor: "Draußen rast die Herde." (102).

Dieser starke Drang der Kaiserschen Kunst zur Gestaltung des Höllisch-Dämonischen ist in der Zeitlage verwurzelt. Diese Schreckensbilder sind Ausdruck eines Bedrohungsgefühls, das die Zeitangst vor dem Triumph des Widermenschlichen aus den Abgründen enthüllt.

Kaisers dramatischer Sinn für Bühnenwirkung wird schlagartig beleuchtet, als das Marktgericht sein Ende gefunden hat, die Bühne leer geworden ist. Denn nun wird plötzlich ein unheim-

liches Gewimmel von lemuirenhafteu Weibern auf der Bühne lebendig, das die Bühne überflutet: die Kupplerinnenzunft ist heraufgestiegen, weil sie in Chaire Beute für ihre Firnenhäuser wittert. Acht Kupplerinnen fallen übereinander her, weil jede Chaire in ihr Haus zerren möchte. Dies ist der letzte Schmutz der Erniedrigung, durch den das Obere gezogen wird. Der Traum ist furchtbar zerbrochen, und nun steigt Pygmalion im 5. Akt, der wieder wie der erste in seine Werkstatt führt, zur letzten, reifen Höhe der Erkenntnis auf, daß die Einung von Traum und Leben nicht möglich ist:

Es sollen Traum und Leben sich nicht einen
zum einz'gen Ring ohn' Anfang und ohn' Ende.

... Es greift die Faust nach ihm und er zerbricht."

(132/133).

Wie im 1. Akt greift Athene nun auch abschließend im 3. Akt ein, um Chaire wieder in die Steingestalt zurückzuverwandeln und von Pygmalion das Bekenntnis der echten göttlichen Sohneschaft zu empfangen. Pygmalion nimmt das schwere Los seines göttlichen Künstlertums auf sich, das ihm nicht Leben, sondern Leid zuteilt. Und so vermag sich Pygmalion zur letzten Höhe und Schönheit jener Stelle aufzuschwingen, in der Kaisers lebenslange und lebeuseigenste Erfahrung der Verwundung sich mit dem Rosensymbol zusammenschließt:

Willst du Wunden heilen mit
Werk und Werk? - Sind Wunden solche Beete,
aus denen jene Purpurrosen blühen,
die blut'ge Blätter tragen? - So entsproßen
aus blutiger Verwundung meine Rosen,
die farbiger die andern übertreffen -
der Schöpfung tief gehütetes Geheimnis. -- (133)

Der Umfang der Dissertation gestattet es nur noch, einige Worte zu "Amphitryon" und "Bellerophon" zu sagen. Die Kaisersche Amphitryon-Auffassung ist charakteristisch gewandelt

gegenüber der Kleistschen: er gibt Amphitryon die Ruhmbegehrlichkeit des Feldherrn bei und läßt daraus seine Schuld erwachsen. Der reinen und tiefen Liebe Alkmenes und dem Einwirken Zeus' gelingt die Wandlung Amphitryons. Vom Sproß Alkmenes und des gewandelten Amphitryon, Herakles, erwartet sich Kaiser zum Schluß dieses Dramas eine Enttarnung der Welt. Zeus richtet über die Ruhmbegehrlichkeit mit folgenden Worten:

Ihr habt den Tod geschändet durch den Mord,
den ihr mit schaler Heuchelei umlügt
in Krieg der Männer - männerwürd'ges Tun. (259).

In der Gestalt des Jünglings Bellerophon fließen Künstlertum und Erlösertum ineinander. Da die Gestalt des jungen Künstlers Bellerophon sündenlos und rein ist, ist er zum sooterischen Werk der Tötung der Chimaira berufen. Zu Bellerophon ist Myrtis gestellt, die Reinheit, Licht und geistige Schönheit ausstrahlt wie auch die anderen - leider unplastischen - Frauengestalten der Chaire und Alkmene. Der Gesamteindruck der Verklärung vor dem nahenden Tode spricht aus dem "Bellerophon". Im Hinblick auf den Schluß, da Myrtis und Bellerophon in die Sternenwelt eingehen, sagt Kaiser in einem Brief an Cäsar von Arx vom 2.4.1944: "Ich habe mich selbst in die Sterne versetzt...". Der Schluß des Bellerophon" lautet:

Apollon: Euch in die Sternenchöre einzustimmen
verlaßt den ird'schen Grund. Zur Himmelschkeit
tragen euch Flügel. Seid zum Sternenflug bereit

SCHLUSS

EINORDNUNG IN DEN TRADITIONS- UND ZEITHINTERGRUND

Die Aufgabe des Schlusses besteht darin, eine Einfügung Georg Kaisers in den Traditions- und Zeithintergrund vorzunehmen, die den neugewonnenen Erkenntnissen und höheren Bewertungsergebnissen dieser Arbeit entspricht. Georg Kaiser gebührt unzweifelhaft ein viel bedeutenderer Platz in der Geschichte des deutschen Dramas als bisher ihm zugestanden. Sowohl im Bewußtsein des neueren Literarhistorikers als auch in dem des großen Laienpublikums steht Kaiser immer noch beziehungslos innerhalb der deutschen Literatur, oder vielmehr außerhalb, ein Einzelgänger. Wie fügen wir Kaiser in den Ablauf der deutschen Literatur ein? Kaiser ist in die mit Lessing einsetzende Epoche der neueren Dramengeschichte einzuordnen. Es gibt im ganzen Verlauf der neueren deutschen Dramatik zwei große Stränge, der eine mehr realistisch-symbolisch, der andere unrealistischer und vielfach auch gedanklicher. Georg Kaiser liegt auf der "Gedankenlinie" des deutschen Dramas, die von Lessing über Schiller, Kleist, Hebbel usw. ins 20. Jahrhundert zu Bert Brecht führt. Die realistischere Linie führt von Goethe über Grillparzer zu Gerhart Hauptmann und Zuckmayer im 20. Jahrhundert. Keine Linie kann gegen die andere ausgespielt werden. Eine philosophisch-gedankliche Anlage schadet dem dramatischen Schaffen nicht notwendig - im Gegenteil, die schärfsten und reinsten Dramatisierungen liegen im Raum der gedanklicheren Dramatik. Die realistischere Dramatik ist zwar von größerer Lebensfülle angereichert, muß aber dafür den dramatischen Verlust einer gewissen epischen Abschwächung in Kauf nehmen. Goethe und Hauptmann sind mehr Epiker und Lyriker als Dramatiker. Auch der Ideenkampf ist etwas Großartiges und ist wesentlich dramatisch, wenn wir an das große Streitgespräch Posa-

Philipp bei Schiller denken. Freilich begegnen sich in einem Dichter nicht immer das eigentlich Dramatische und das Theatergerechte. Lessing versteht sich großartig auf die Einbeziehung des Theatermäßigen, Schiller dagegen wächst den Theatererfordernissen erst allmählich entgegen, theatralisch geradezu arm, dazu schwierig in der Sprache ist die Dramatik Hebbels. Kaiser ist in eminentem Maße sowohl dramatisch als auch theaterverbunden.

Instinktiv finden die Dramatiker zu den ihnen wesensmäßig ähnlich gearteten Dramatikern hin. Hauptmann fühlte sich zu Zuckmayer hingezogen, in dem er vieles von seinem eigenen Wirken weiterwachsen sah. Kaiser spürte früh die Veranienheit mit den Dramatikern des 19. Jahrhunderts, Kleist, Schiller, Hebbel. Kaiser ist der Erbe der großen Gedanken- und Gefühlsdramatik des 19. Jahrhunderts. Auch Kaisers Dramen umspannen die Probleme vom Nihilismus bis zur Theodizee. Nach Hebbel nimmt Kaiser zum ersten Mal wieder das große Gedankendrama auf, nach Kleist zum ersten Mal das große unrealistische Gefühlsdrama.

Die Nähe Kaisers zu Kleist ist besonders ins literaturwissenschaftliche Bewußtsein zu rücken. Ihre innere Verwandtschaft fängt schon damit an, daß sie beide dem märkischen Boden entstammen. Beiden ist die Last der Schwäche des Körpers verbunden mit der Größe des Geistes auferlegt. Kleists Qual ist der Sturz aus dem Idealismus, Kaisers Qual der Sturz aus Gläubigkeit und Paradies. Das Ringen mit diesen Erfahrungen macht das Qualvolle beider Existenzen aus. Die Schicksalsgemeinschaft mit Kleist hat Kaiser früh erkannt und sein Leben lang festgehalten. Der große Bogen seiner Kleistnachfolge reicht von dem frühen Anfang des "Rektor Kleist" über seine Beschwörung Kleists vor dem Gericht 1920, in der er sich mit Kleist in eins sah, über "Oktobertag", "Rosamunde Floris" bis zum Spätwerk des "Amphitryon". Wie Kleist suchte er nach dem Einsturz jeder übergreifenden Ge-

wißheit aus der Erfüllungsmächtigkeit von Liebe und Gefühl in der Duheitsbeziehung sowie aus dem einfachen Erdnhaften von Natur, Mutter- und Kindstum zu leben. Die eine große These der vorliegenden Arbeit kann also dahingehend ausgesprochen werden, daß Kaiser gewissermaßen der Endpunkt einer Linie ist, die von Kleist ausgeht, dem sich Kaiser in geistiger Verwandtschaft verbunden fühlte. Dramatisch und technisch konnte Kaiser viel von Kleist lernen, denn Kleist ist außerordentlich dramatisch und steht gerade im Technischen Shakespeare näher als die Klassik. Man denke nur daran, wie geschickt er Ruhepartien, die keine Handlung enthalten, in spannend gerahmte Situationen hineinstellt. So ist Penthesileas Ausmalen der Zukunft in rosigem Traume hineingebaut in die Situation der Selbsttäuschung, die jeden Augenblick durch den Ansturm der Wirklichkeit zusammenbrechen muß. In der "Familie Schroffenstein" haben wir ein ähnliches Ausmalen künftigen Glücks in einer Situationsumgebung höchster Gefahr.

Zwischen der Dramatik des 19. Jahrhunderts und Kaiser liegen Wedekind und Sternheim. Wedekinds Neuanfang ist auch für Kaiser bedeutsam wie für das ganze moderne Drama, weil Wedekind nach dem Naturalismus wieder eine dramatisch knappe, ausdruckserefüllte Sprache schuf. Dies ist aber noch nicht die expressionistische Sprache mit ihren reihenden Häufungen und Steigerungen, ihren Substantivierungen und Sätzen ohne Prädikat. Wedekind erfreut sich bei der Bühne größerer Beliebtheit als Kaiser, da seine Sprache einfach, dramatisch ist, ohne Schwierigkeiten für den Schauspieler, und weil seine Stücke hervorragende Rollen bieten. Vor Kaiser schreckt die Bühne wegen der sprachlichen Anforderungen zurück. Sein expressiver Stil ergeht sich in fortgesetzten Ausbrüchen und Steigerungen, denen die heutigen Schauspieler nicht gewachsen sind. Der heutige Bühnenstil ist im wesentlichen nüchtern. Das heutige Theaterpublikum wäre befremdet, wenn expressionistische Sätze ohne Prädikat auf der Bühne gesprochen

würden. Es ist heute undenkbar, daß solch ein gigantisches Drama wie "Gilles und Jeanne" auf der Bühne ausbräche. Ähnlich wie bei den Hamburger Sturm-und-Drang - Aufführungen Schröders käme es zu riesigen Tumulten. Die Entladung der übermenschlichen Begierde Gilles' übersteigt die heutige Fassungs- und Darstellungskraft. Eine Wiederaufführung Kaisers dürfte nicht mit den extremen expressionistischen Experimenten anfangen.

Die gegenwärtige Einstellung von Bühne und Publikum zu Kaiser kann jedoch nicht von einer germanistischen Arbeit übernommen werden, die eine dauerhaftere Wertung erstrebt. Indem Kaiser der Aufbau einer dramatisch-dichterischen Sprache gelingt, die sich aus einer geistigen Vielschichtigkeit speist, ragt Kaiser höher als der zeitlich früher liegende Wedekind, der über Gesellschaftskritik (die oft zeitbedingt ist) und erotische Triebthematik nicht hinauskam. Über der Feier des starken und natürlichen Lebens blieb ihm das Schicksal des Geistes verschlossen. Seiner Sprache eignet auch nicht die dichterische Mächtigkeit der Kaiserschen Sprache.

Auch Carl Sternheim kann sich nicht mit Kaiser messen. Fritz Martini kennzeichnet Sternheim richtig im Sammelband "Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert": "Carl Sternheim, der 1908 seinen Zyklus Aus dem bürgerlichen Heldenleben begann, blieb bei der ironischen Demaskierung der bürgerlichen Ideologie, in einer nur soziologischen Perspektive auf die Entartung des bürgerlichen Humanismus, damit also bei der Negativität scharfsichtiger und pointierter Karikaturen." (129).

Was in der vielbändigen Reihe "Der dramatische Wille" des Klepenheuer-Verlags empordrängte an zeitgenössischer und junger Dramatik des Expressionismus, ist mit Recht in Vergessenheit gesunken.

Und so gibt es tatsächlich nur einen großen Dramatiker in der 1.Hälfte des 20.Jahrhunderts, der sich Kaiser ebenbürtig

zur Seite stellt: Gerhart Hauptmann. Damit gelangt die vorliegende Arbeit zu ihrer zweiten großen Schlußthese, die auf die Einstufung Kaisers innerhalb der Dramatik des 20. Jahrhunderts zielt. Georg Kaiser ist als der Gegenpol zu Gerhart Hauptmann im dramatischen Raum der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts zu begreifen. Damit stellt die Arbeit die Gerechtigkeit einer Bewertung wieder her, die schon die Zeit Kaisers gefunden hatte, als sie Hauptmann und Kaiser zu ihren beiden meistgespielten deutschen Dramatikern erhob. Kaisers Ruhm war nicht nur zeitbedingt, sondern ruht ebensowohl auf Überzeitlichkeit. Wie sich in der deutschen Dramatik immer wieder Gegensatzpaare finden, die den realistischen und den gedanklichen Pol bilden z.B. Goethe - Schiller; Grillparzer - Hebbel; Zuckmayer - Brecht, so sind in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts Hauptmann und Kaiser die beiden gegensätzlichen dramatischen Pole, die man unbedingt zusammen sehen muß - der eine realistischer, erdhafter, auch ungeistiger, der andere unrealistischer, von stärkerer Gedanklichkeit und Geistigkeit trotz der Macht seiner Gefühlskräfte, die nicht unterschätzt werden dürfen. Die Expressivität, die sich im Kaiserschen Werk dem rein Dramatischen überlagert, schafft die Erschwerung für die überzeitliche Aufführung, in ihr stellt sich zum Teil etwas von dem Zeitbedingten der expressionistischen Stilform des beginnenden 20. Jahrhunderts dar. Solche Erschwerungen gibt es aber auch im Werk Schillers und Hebbels. Bei Schiller ist es der rhetorische Stil, der seine dramatische Anlage manchmal überdeckt und der uns heute ferngerückt ist. Bei Hebbel ist es die Gedanklichkeit der Probleme und der Sprache, die ihn nicht hat populär werden lassen. Das ändert aber nichts an unserer hohen Einschätzung dieser Dichter.

Zwischen Hauptmann und Kaiser hat es nie engere und künstlerisch fruchtbare Beziehungen gegeben. Der junge Kaiser setzte sich mit Hauptmann auseinander, schrieb die Jugend-

tragikomödie "Die melkende Kuh" (1903) in Anlehnung an den "Biberpelz" und schickte eine Abschrift an Hauptmann. 1917 setzte sich Hauptmann für eine Aufführung von Kaisers "Von morgens bis mitternachts" ein, und so kam die Uraufführung dieses Stationendramas 1917 an den Münchner Kammerspielen zustande.

Auch die Nachahmung Hofmannsthals ist nur eine flüchtige Episode im Schaffen Kaisers. Bei Kaiser stellt sich zwar auch das Dekadenzproblem, von dem viele europäische Menschen im 20. Jahrhundert herkommen, doch ist es keine Sackgasse für ihn, da er begierig den Vitalitätsgedanken ergreift, z.B. in "Europa" (geschrieben 1914).

Kaiser hat alle im angehenden 20. Jahrhundert heraufkommenden Erscheinungen des Modernen in sich aufgenommen. Die großen Ungewürdigten des 19. Jahrhunderts, denen sich damals erst der Boden erschloß, sind auch in seinen Gesichtskreis getreten: Kleist, Hölderlin, Büchner, Hebbel. Mit Nietzsche, mit dem Widersachertum des Geistes gegen das Leben bei Ludwig Klages, mit der Psychoanalyse befaßte er sich.

Es ist auffällig, wie die Zeit in dem, was sie aus der Vergangenheit ergreift, und in dem, was sie an eigenen Ausprägungen hervorbringt, ihre geheime Einheit erweist. So wird z.B. erst in der expressionistischen Zeit das Stück Shakespeares aufgeführt, das wir als sein "modernstes, aktuellstes" empfinden, "Troilus und Cressida". Es besitzt keine sehr geschlossene Form, fast fehlt ein eigentlicher Held, das Satirische ist bitter und höhnisch. In seiner Anprangerung der Dummheit des Militaristen, der Desillusionierung und Abwertung des Heroischen berührt es sich mit vielen Kaiserschen Stücken. Es legt sich auch nahe, Kaisers Darstellung der Schrecken des Krieges im Zusammenhang zu sehen mit ähnlichen Darstellungen aus der bildenden Kunst z.B. Picassos "Guernica" oder Goyas "Desastres de la Guerre" und "Dispa-

rates", (die schon im 19. Jahrhundert entstanden, aber erst im 20. Jahrhundert zur Auswirkung kamen). Vergessen wir auch nicht, daß in den 20er Jahren der leidenschaftliche Karikaturist George Grosz wirkte, dessen Anklagen auf eine Gesellschaft von Schiebern und Militaristen trafen - eine Gesellschaft, wie sie auch in Stücken Kaisers zeitnah geworden ist z.B. in "Nebeneinander". Ähnlich wie Kaiser war Grosz ein enttäuschter Idealist, der für seine Umwelt nur Hohn hatte, sich gegen Kleinbürgertum und Schmutz auflehnte und eine Reinigung erstrebte. Und wiederum wie Kaiser erlebte er in der Emigration - in Amerika - eine künstlerische Wandlung, die ihn erkennen ließ, daß seine frühere Kunst zu sehr Venttil gewesen war.

Wenn wir den Zeithintergrund sichtbar machen wollen, dürfen wir die gewaltige Regisseurgestalt eines Jürgen Fehling nicht übergehen, die manche Züge mit der Kaisergestalt gemein hat. Was ihn auszeichnete, war sein überragendes Genie, dem tatsächlich kaum je eine Aufführung mißlang. Rücksichtslos setzte er seine vorgefaßte künstlerische Konzeption gegen die Schauspieler durch. Er löschte erst die Individualität des Schauspielers aus, damit dieser zur Verkörperung seiner Idee fähig war. Fehling war der Typ eines sich expressiv auf der Bühne entladenden Menschen. Er führte u.a. 1931 Kaisers "König Hahnrei" mit Heinrich George und Hilde Körber auf. Die Radikalität ist eines der vorherrschenden Momente jener Zeit, und sie tritt aus dem gemeinsamen Boden der Zeit in die Formen der verschiedensten Gebiete ein - der Kunst und des Geistes genau so wie der Politik. Dieses Berührungsmoment zwischen der extremen Kaiserschen und Fehlingschen Durchsetzung von Kunst mit der Radikaldurchsetzung von Politik war ein sehr gefährliches - trotz der tiefen Feindschaft zwischen Kaiser und dem Hitlerismus, der sich notwendig aus Kaisers absoluter Kunst- und Geistgläubigkeit ergeben mußte. Der Zeitboden liegt selbst noch den widersprechendsten Erscheinungen zu Grunde.

Schließlich sei noch die Frage beantwortet, ob Kaiser etwas mit den ganz modernen Formen des Dramas, wie episches Theater, der Aktkomposition enthobenes Drama usw. gemein hat. Die Frage ist zu verneinen. Kaiser geht nicht zu einem aufgelösten, aufgelockerten, diffus komponierten Drama über, sondern behält eine strenge, geschlossene, rational durchorganisierte Komposition bei. Als neue Kompositionsform nimmt er nur das von Strindberg begründete Stationendrama auf. So erweist sich Kaisers Bindegliedstellung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen dem 19. Jahrhundert und etwa Bert Brecht. Erst nach Kaiser tritt die merkwürdige Erscheinung des epischen Theaters Bert Brechts auf, die der Bühne an sich zu widersprechen scheint. Auch Brecht kann trotz der Theorie seines epischen Theaters seine reindramatische Begabungsstärke nicht verleugnen, man denke z.B. an die Trommelszene in "Mutter Courage", ein Stück, das sonst in seiner chronikartigen Aufreihung der Szenen episch-erzählend ist. Kaiser kennt nicht die starke Didaktik Brechts.

Heute wird ein Absinken der großen Dramatik beklagt. Vielleicht liegt das daran, daß man heute nicht mehr die Voraussetzung großer Dichtung wahrhaben will, die Kaiser noch wohl bewußt war: "Der Schmerz allein ist fruchtbar. Er schafft die Unvergänglichkeit." (Alain und Elise, S.80). Nur dort kann große Dramatik entstehen, wo man überall in der Welt die Kreise wahrnimmt, "die sich nicht schneiden, wenn sie sich berühren - d i e z u r Z e r t r ü m m e r u n g d r ä n g e n." (Alain und Elise, S.46). Und wirklich ist Kaisers Werk überreich erfüllt von Kräften, die gegeneinander in Bewegung geraten und sich im dramatischen Zusammenstoß entladen - Traum und Wirklichkeit, Vorstellung und Wahrheit, Geist und Leben, Ruhm und Werk, Werkzeug und Waffe, Tier und Mensch, Koralle und Kreuz, Paradies und Welt, Gesellschaft und Bestimmung, Kunst und Geschäft usw. usw.

All dies bricht hervor aus der Schau des erschütterten Zustandes von Mensch und Welt in der Chaotik des 20. Jahrhunderts. Es war Kaisers Schicksal, vornehmlich das Dunkel der Welt zur erblicken - das Licht der Welt erblickte er seltsamerweise erst im Alter. Der junge und der mittlere Kaiser aber ist von der Angst des Menschen beherrscht, der seinem mütterlichen Schoße entrissen und einer ihn bedrängenden Wirklichkeit ausgesetzt ist. Diese Erfahrung hat ihre künstlerische Ausdrucksform im Symbol der Koralle gefunden: Wir sind vom dämmernden Korallenbaum losgebrochen und in die ungeheuren Stürme verschleppt, die um die Erde schweifen - hinter uns ist das Chaos, der Bestand des Lebens ist tief erschüttert, wir treiben im Dunkeln, wuchern im Irrtum, der Zufall ist unser Vater, die Welt droht sich in alle Leere des Nichts zu verlieren. In diesem Chaos war es Georg Kaiser aufgegeben, der Kunst zu dienen - und er selber sagt, was die Kunst ist, die ihn nicht mehr losließ, als sie ihn gepackt hatte: "Der Zwang, der einen Menschen beherrscht, wie keiner auf der Welt. Du kannst ihr nicht entgehen, bist du einmal von ihrem Strahl gesichtet. Jetzt schaffe oder stirb." (Vincent verkauft ein Bild, 27).

Und dieser begnadeten Qual zur künstlerischen Einformung des großen dramatischen Gesetzes in der Welt des dunkelsten und glühendsten Geschlechts der Menschen wußte er sich mit seinem Genie über alles verpflichtet, "bis die Schöpfung - Lust und Leid ausgleichend - in Herrlichkeit sich endet." (Schluß von "Alain und Elise").

CHRONOLOGIE DER DRAMEN KAISERS

Im folgenden werden die Entstehungsdaten der Kaiserschen Dramen angegeben sowie die Ausgaben, nach denen zitiert wurde. Die Abkürzung für Bühnenmanuskript ist BM.

Titel des Dramas	Entst.Zeit	Ersch.Jahr
1) Schellenkönig	1895/96	ungedr.
2) Singspiel zum Weihnachtsball	1896/97	ungedr.
3) Faust	1897	ungedr.
4) König Heinrich	1897/98	ungedr.
5) Ein Feierabend	1898	ungedr.
6) Die Pfarrerwahl	1901/02	ungedr.
7) Der Fall des Schülers Vehgesack	1901/02	Weimar 1914
8) Die melkende Kuh	1903	ungedr.
9) Die Dornfelds	1904	ungedr.
10) Hete Donat	1904	ungedr.
11) Der erste Patient	1905	ungedr.
12) Rektor Kleist	1905	Berlin 1918
13) Der Geist der Antike	1905	Potsdam 1923
14) Großbürger Möller	1905/06	BM S.Fischer Berlin 1915
David und Goliath	1905/06	BM Kiepenheuer Potsdam 1921
15) Der Kongreß	1905/06	Berlin 1941
Der Präsident	1905/06	Potsdam 1927
16) Der Zentaur	1906	Potsdam 1916
Konstantin Strobels	1906	Potsdam 1920
Margarine	1906	BM Kiepenheuer Potsdam 1925
17) Die jüdische Witwe	1904	Berlin 1911
18) Die Sorina	1909	Berlin 1917
19) Die Versuchung	1909/10	Berlin 1917
20) Der mutige Seefahrer	1910	BM Kiepenheuer Potsdam 1926
21) König Hahnrei	1910	Berlin 1913
22) Friedrich und Anna	1910/11	Potsdam 1918

Titel des Dramas	Entst.Zeit	Ersch.Jahr
23) Claudius	1910/11	Potsdam 1918
24) Von morgens bis mitternachts	1912	Potsdam 1916
25) Die Bürger von Calais	1912/13	Berlin 1914, zit.nach 3.Auflage Potsdam 1917
26) Europa	1914	Berlin 1915
27) Das Frauenopfer	1915/16	Berlin 1918
28) Die Koralle	1916/17	Berlin 1917
29) Der Brand im Opernhaus	1918	Berlin 1919
30) Juana	1918	Potsdam 1918
31) Hölle Weg Erde	1918/19	Potsdam 1919
32) Gas Erster Teil	1917/18	Berlin 1918
33) Gas Zweiter Teil	1918/19	Potsdam 1920
34) Der gerettete Alkibiades	1917/19	Potsdam 1920
35) Der Protagonist	1920	BM Kiepenheuer Potsdam 1920
36) Noli me tangere	1920/21	Potsdam 1922
37) Kanzlist Krehler	1921	Potsdam 1922
38) Die Flucht nach Venedig	1922	Berlin 1923
39) Gilles und Jeanne	1922	Potsdam 1923
40) Nebeneinander	1923	Potsdam 1923
41) Kolportage	1923/24	Berlin 1924
42) Gats	1924/25	Potsdam 1925
43) Zweimal Oliver	1925/26	Berlin 1926
44) Papiermühle	1926	Potsdam 1927
45) Der Zar läßt sich photographieren	1927	Wien-Leipzig 1927
46) Oktobertag	1927	Potsdam 1928
47) Die Lederköpfe	1927/28	Potsdam 1928
48) Die Hellseherei	1928/29	Potsdam 1929
49) Zwei Krawatten	1929	Potsdam 1930
50) Mississippi	1928/29	Berlin 1930
51) Der Silbersee	1932	Berlin 1930
52) Das Los des Ossian Balvesen	1934	BM Bloch- Verlag Berlin 1947

Titel des Dramas	Entsteh.Zeit	Ersch.Jahr
53) Adrienne Ambrossat	1934/35	BM Bloch-Verl. 1948
54) Agnete	1935	BM Bloch-V.1948
55) Rosamunde Floris	1936/37	Zürich 1940
56) Der Gärtner von Toulouse	1937/38	Amsterdam 1938
57) Napoleon in New Orleans	1937/38	BM Bloch-V.1948
58) Vincent verkauft ein Bild	1937/38	BM Bloch-V.1954
59) Alain und Elise	1938	Zürich 1940
60) Pferdewechsel	1938	BM Bloch-V.1954
61) Der Schuß in die Öffentlichkeit	1938	BM Bloch-V.1948
62) Der Soldat Tanaka	1939/40	Zürich 1940
63) Klawitter	1939/40	BM Bloch-V.1948
64) Der englische Sender	1940	BM Bloch-V.1948
65) Das Floß der Medusa	1940/43	BM Bloch-V.1948
66) Die Spieldose	1942	BM Bloch-V.1948
67) Domspiel	1943	ungedr.
68) Zweimal Amphitryon	1943	Zürich 1948
69) Pygmalion	1943/44	Zürich 1948
70) Bellerophon	1944	Zürich 1948

Im übrigen sei zur Bibliographie des Gesamtwerks Georg Kaisers auf die zu erwartenden Ausgaben des Kiepenheuer-Witsch-Verlags Köln verwiesen (Interimsausgabe und Hist.-Krit.Ausgabe).

ARBEITEN ZU GEORG KAISER

- 1) Willibald Omankowski: Georg Kaiser und seine besten Bühnenwerke, Berlin 1922
- 2) Bernhard Diebold: Der Denkspieler Georg Kaiser, Frankfurt am Main 1924
- 3) Max Freyhan: Georg Kaisers Werk, Berlin 1926
- 4) Ludwig Lewin: Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über Georg Kaiser. Berlin 1926
- 5) Hugo F.Koenigsgarten: Georg Kaiser. Mit einer Bibliographie von Alfred Loewenberg. Potsdam 1928
- 6) Leroy Marion Linick: Der Subjektivismus im Werk Georg Kaisers. Diss. Zürich 1937. Ersch. in Sammlung Heitz, Straßburg 1938

- 7) Eric A.Fivian: Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München 1946
- 8) Cäsar von Arx: Nachwort zum Band "Griechische Dramen", Zürich 1948
- 9) Otto R.Urrisk: Georg Kaiser, das literarische Phänomen des Expressionismus. Diss.Wien 1948
- 10) Viktor Fürdauer: Georg Kaisers dramatisches Gesamtwerk. Diss. Wien 1950 (mit XVVL Seiten bibliographischem Anhang)
- 11) Adolf M.Schütz: Georg Kaisers Nachlaß. Diss.Bern 1951
- 12) Wolfgang Fix: Die Ironie im Drama Georg Kaisers. Diss. Heidelberg 1951
- 13) Eveline Feichtinger: Georg Kaiser (Eine psychologische Betrachtung). Graz 1951
- 14) Gerd Neermann: Stil und Dramenform der Hauptwerke Georg Kaisers. Diss. Tübingen 1951
- 15) Norbert Schmitt: Grundzüge der expressionistischen Dramatik in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung Georg Kaisers. Diss. Münster 1952
- 16) Klaus Ziegler: Georg Kaiser und das neue Drama. In: Hebbeljahrbuch 1952, Heide in Holstein, S.44-68.
- 17) Werner Trautmann: Untersuchungen zu einer Stilbestimmung des dramatischen Spätwerkes Georg Kaisers. Diss.München 1953
- 18) Hanns H.Fritze: Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg.Kaisers. Diss.Freiburg/Breisgau 1955. Dazu als Anhang: Beitrag zur Bibliographie des Gesamtwerkes von Georg Kaiser.

BÜCHER MIT ABSCHNITTEN ÜBER GEORG KAISER

- 1) Alfred Kerr: Die Welt im Drama. Berlin 1917-1920
- 2) Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. 5.Auflage, Leipzig 1927
- 3) Willy Beer: Untersuchungen zur Problematik des expressionistischen Dramas (unter Berücksichtigung der Dramatik Georg Kaisers und Fritz von Unruhs). Diss.Breslau 1934
- 4) Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert. Gestalten und Strukturen. 23 Darstellungen. Hrg.von Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg 1954

MEIN LEBENS LAUF

Ich, Kurt Behrsing, wurde am 17. Oktober 1930 in Riga (Lettland) als Sohn des baltendeutschen Fabrikanten Josef Behrsing und seiner Ehefrau Elsa Behrsing geboren. Im Jahre 1938 trat ich in die deutsche Grundschule in Libau in Kurland ein und besuchte deren 1. Klasse. Im November 1939 gelangte ich mit meinen Eltern im Rahmen der Gesamtumsiedlung der deutschen Bevölkerungsgruppen aus den baltischen Ländern im Zusammenhang mit der Besetzung dieser Staaten durch die Sowjetunion ins Wartheland. Hier besuchte ich zunächst die 3. und 4. Klasse der Volksschule in Warthestadt (Wronke). Als meine Eltern im Frühjahr 1941 nach Posen umzogen, beendete ich hier die 4. Volksschulklasse und trat im Herbst 1941 zur Schiller-Oberschule über, deren erste vier Klassen ich bis 1945 besuchte. Im Januar 1945 floh ich mit meiner Mutter vor den anrückenden Russen nach Brandenburg/Havel; mein Vater wurde zum Volkssturm eingezogen und ist seither vermißt. Beim weiteren Vordringen der Russen auf die Mark Brandenburg zu siedelte ich mit meiner Mutter nach Oberbayern um und kam hier in die Gemeinde Ainring im Landkreis Laufen. Von 1945 bis 1949 besuchte ich die 5.-8. Klasse der Städtischen Karls-Oberrealschule in Bad Reichenhall und bestand hier am 5. Juli 1949 mein Abitur. Im Wintersemester 1949/50 studierte ich Philosophie an der Theologisch-Philosophischen Hochschule in Salzburg. Im Sommersemester 1950 begann ich mit meinem Studium an der Universität München und belegte hier die drei Fächer Germanistik, Anglistik und Geschichte, die ich 8 Semester lang studierte. Im Herbst 1954 legte ich in München mein Staatsexamen in allen drei Fächern erfolgreich ab. 1955 verlegte ich meinen festen Wohnsitz nach München.

1955 erhielt ich von Herrn Professor Dr. Hermann Kunisch die Anregung zur Abfassung einer Dissertation aus der neueren deutschen Literaturgeschichte mit dem Titel "Sprache und Aus-

sage in der Dramatik Georg Kaisers . Diese Arbeit schloß ich Ende 1956 ab.

Ich habe die Vorlesungen folgender Professoren im besonderen gehört: Hermann Kunisch, Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, Hans Heinrich Borchardt, Hugo Kuhn, Eduard Hartl, Friedrich von der Leyen, Otto Basler, Wolfgang Clemen, Ludwig Levin Schücking, Heinz Reinhold. Fritz Wölcken, Dr. John Bourke, Franz Schnabel, Johannes Spörl, Helmut Berve, Graf Schenk von Stauffenberg, Fedor Stepun, Romano Guardini.

In ihre Seminare nahmen mich folgende Herren auf:

Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, Hans Heinrich Borchardt, Eduard Hartl, Friedrich von der Leyen, Wolfgang Clemen, Heinz Reinhold. Johannes Spörl.

Besonders wertvolle Anregungen erhielt ich als Mitglied der literar-historischen Oberseminare der Herren Professoren Hermann Kunisch und Wolfgang Clemen, denen ich auch sonst in besonderem Maße Dank schulde für die wissenschaftliche Förderung und Hilfe, die sie mir jederzeit angedeihen ließen.

Ich danke ferner dem Verleger Herrn Karl August Walther, der das Erscheinen meiner Doktorarbeit im Montana-Verlag Zürich und München ermöglichte.

